THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE HAUS DER KUNST, MUNICH

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by an eight-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first two figures indicate the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright, microfiche edition: Haus der Kunst, Munich and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

INTERNATIONALE FILM KUNST AUSSTELLUNG

HAUS DER KUNST

HAUS DER KUNST

INTERNATIONALE FILMKUNSTAUSSTELLUNG

Ausstellungsleitung München e. V. Haus der Kunst

22. März - 18. Mai 1958

Schirmherr

DR. HANNS SEIDEL, Bayerischer Ministerpräsident

Ehrenkomitee

S. E. M. MAURICE COUVE DE MURVILLE, Ambassadeur de France
près la République Fédérale d'Allemagne

M. GEORGES DESHUSSES, Conseiller Culturel
près de l'Ambassade de France en Allemagne

M. JACQUES FLAUD, Directeur Général
de la Cinématographie Nationale

M. JEAN GREMILLON, Président
de la Cinémathèque Française

PROF. DR. THEODOR MAUNZ,
Bayerischer Staatsminister für Unterricht und Kultus

M. ROBERT DE NERCIAT, Consul Général de France à Munich

G. W. PABST, Filmregisseur

EDWARD PAGE, JR., American Consul General in Munich

GRAND 'UFF. AVV. NICOLA DE PIRRO,
Direttore Generale per la Spettacolo

S. E. PROF. RAFFAELE RESTA, Sottosegretario di Stato
alla Presidenza del Consiglio dei Ministri

MARCHESE DOTT. ALLESSANDRO TASSONI, Estense
di Castelvecchio, Console Generale d'Italia a Monaco

Patronat

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM
CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE
DEUTSCHER RAT FÜR FILMKULTUR

Arbeitsausschuß

ROBERT C. BENEDICT, Public Affairs Officer,
American Consulate, München

LOTTE H. EISNER, Konservatorin
an der Cinémathèque Française, Paris

DR. LEONARDO FIORAVANTI, Direktor des Centro
Sperimentale per la Cinematografia, Rom

DR. DOMENICO DE GREGORIO, Capo Ufficio Studi del Centro
Sperimentale per la Cinematografia

EBERHARD HAUFF, Vorstandsmitglied des Deutschen Rats
für Filmkultur, München

ROBERT HERLTH, Filmarchitekt, München

ERWIN KIPFMÜLLER, Filmhistoriker, München

HENRI LANGLOIS, Generalsekretär
der Cinémathèque Française, Paris

PIERRE LETELLIER, Direktor des Institut Français, München

MAYO, Filmarchitekt, Paris

MARY MEERSON, Konservatorin
an der Cinémathèque Française, Paris

HENRI PERRIN, Generalsekretär des Institut Français, München

PROF. FRANCESCO POLITI, Direktor
des Instituto Italiano di Cultura, München

MILOS PTAK, Cultural Officer, American Consulate, München

ALBERT TANGUY, Kulturabteilung
der französischen Botschaft, Bad Godesberg

HERMANN WARM, Filmarchitekt, München

AUSSTELLUNGSLEITUNG MÜNCHEN E. V. HAUS DER KUNST
Vorsitzender: C. O. Müller
Eduard Aigner, Wolf Bloem, Prof. Ludwig Bock,
Edgar Ende, Prof. Günther Graßmann, Prof. Adolf Hartmann,
Prof. Friedrich Heubner, Prof. Max Unold
Dir. P. A. Ade, Haus der Kunst

FACHLICHE UND KÜNSTLERISCHE LEITUNG
Henri Langlois, Eberhard Hauff, Erwin Kipfmüller

KATALOG

Redaktion:
Eberhard Hauff, Erwin Kipfmüller

Verlag:
Ausstellungsleitung München e. V. Haus der Kunst

Gestaltung und Druck:
Süddeutscher Verlag GmbH., München

Klischees:
Süddeutscher Verlag GmbH., München
Süddeutsche Verlagsanstalt und Druckerei GmbH., Ludwigsburg

Anzeigenteil:
Verlag und Anzeigenverwaltung Carl Gabler, München
Verantwortlich Helmut Achtelik

Diese Ausstellung wurde ermöglicht
durch die großzügige Unterstützung von:

BRITISH FILM INSTITUTE NATIONAL FILM LIBRARY, London
CESKOLOVENSKY STATNI FILM, Prag
CENTRO SPERIMENTALE CINEMATOGRAFIA, Rom
CIVICI MUSEI VENEZIANI D'ARTE E DI STORIA, Venedig
DEUTSCHES MUSEUM, München
INSTITUT FRANÇAIS, München
LOS ANGELES COUNTY MUSEUM, Los Angeles
MUSEO DES CINEMA DI TORINO, Turin
MUSEUM OF MODERN ART FILM LIBRARY, New York
NEDERLANDS FILMMUSEUM, Amsterdam
ÖSTERREICHISCHE KINOTHEK, Wien
SOCIÉTÉ LUMIÈRE, Lyon

ARNOLD UND RICHTER KG., München
BAVARIA FILMKUNST AG., München
EUGEN BAUER GMBH., München
FILM POLSKI, Warschau
TH. KNAUR NACHF. – DROEMERSCHE VERLAGSANSTALT, München
NEUE FILMKUNST WALTER KIRCHNER, Göttingen
PARAMOUNT FILMS, Paris
DEUTSCHE STÄDTEREKLAME GMBH., München
UNIFRANCE FILM, Frankfurt
UNIJAPAN FILM, Tokio
UNITALIA FILM, Bonn

DR. ARNOLD FANCK, Freiburg
WALDEMAR KURI, Paris
HANS-WILHELM LAVIES, Wiesbaden
PETER OSTERMAYR, München
RUDOLF PFENNINGER, München
HANS RICHTER, New York
GERHARD RUTTEN, Amsterdam
DIREKTOR WILHELM SCHAUB, München
ROBERT SIODMAK, München
DR. HANS VOGT, Erlau

Viele sind es,
die in mühevollen Jahren
an der Erfindung
des lebenden Bildes
gearbeitet haben...
Ihre Namen sind kaum bekannt,
ihre Leistungen,
ihre Schicksale vergessen.
Die Kulturvölker haben
durch ihre fähigen Köpfe
den Beitrag zur Kinematographie
und damit die Grundlage
der Filmkunst geleistet.
So ist die Kinotechnik
eine wahrhaft internationale
Errungenschaft unserer Zeit –
wie es die Filmkunst sein soll:
Mittler zwischen den Völkern.
Der Film wendet sich an alle.
Das Gute in seiner
universellen Bedeutung – höchste
Aufgabe des Filmschaffens –
kennt keine Grenzen.

Thomas Alva Edison
(1847–1931)

Wir wollen mit dieser Ausstellung

ein Panorama der Filmkunst vom Anbeginn bis zur Gegenwart geben. Gleichzeitig soll der Besucher aber auch den eigenartigen Filmzauber empfinden, diese Poesie aus Gerümpel und Illusionen, aus Kulissentäuschung und Leere, die jeder verspürt, der zum ersten Mal ein Filmatelier betritt.
Er soll die Magie der vergessenen und verstaubten Dekorationen fühlen, in denen plötzlich neben den Dächern von Paris die Tempel Ägyptens emporwachsen können, in denen sich der Tag mit der Nacht vermischt und die den gewöhnlichsten Gegenständen einen phantastischen Charakter verleiht. Poesie der Ateliers, wo sich der Zauber all der Bilder vereinigt, die die Zuschauer in den dunklen Kinosälen faszinieren und aus dem Film das kollektive Traumerlebnis unserer Zeit machen.
Das 20. Jahrhundert war Zeuge der Entstehung der siebenten Kunst. Vor seinen Augen wuchs diese junge Kunstform mit solcher Schnelligkeit, daß eine einzige Generation Beginn, Wachsen und Höhepunkt erleben konnte, während die Malerei für ihren Wachstumsprozeß Jahrhunderte benötigte.

Wir haben versucht, in den Sälen der Ausstellung die chronologische Entwicklung der siebenten Kunst aufzuzeigen. Bei der Vorbereitung hierzu wurde uns klar, daß die Filmkunst zwei große Entwicklungsphasen durchlaufen hat; wir meinen dabei nicht die Einführung des Tons gegen Ende der zwanziger Jahre. Die Trennung, die wir empfanden, war aus etwas viel Stärkerem, viel Tieferem entstanden als den Auswirkungen einer technischen Erfindung. Sie hängt vielmehr mit der menschlichen Entwicklungsgeschichte zusammen und jener Grenze, die die moderne Welt von der des 19. Jahrhunderts scheidet. Wir glauben, daß die Grenze zwischen den beiden filmischen Entwicklungsphasen nicht in das Jahr 1929 fällt, sondern schon in das Jahr 1914.

In diesem Jahr, zu Beginn des ersten Weltkrieges, hörte der Film auf, Ideenträger der Vergangenheit zu sein. Er wird zum Ausdruck des neuen Geistes und nimmt seinen Platz in der Reihe der Künste des 20. Jahrhunderts ein. Zu diesem Zeitpunkt wird er der Spiegel einer Welt der Zukunft und ist nicht mehr das Abbild einer alternden Gesellschaftsform, die zum Untergang verdammt ist. Ohne Zweifel überlebt die alte Form des Films noch den ersten Weltkrieg; sie hat sogar noch einige kurze Momente des Aufblühens, aber in Wirklichkeit ist sie zum Sterben verurteilt und verschwindet gegen 1920 endgültig.

Die neue Entwicklungslinie reicht von BIRTH OF A NATION (USA 1915) bis HALLELUJAH (USA 1929) und von dort bis in unsere Tage.

Die Ausstellung ist daher in zwei große Abschnitte eingeteilt: der erste reicht von den Anfängen bis zum Verfall des italienischen und skandinavischen Stummfilms, der zweite beginnt mit dem Aufstieg des amerikanischen Films um 1910 bis zur Gegenwart.

Der Klarheit halber haben wir alles, was in den Bereich des Puppen- und Zeichentrickfilms gehört, in einer dritten Abteilung zusammengefaßt.

Kurze Chronik des Films

Erfindung der Apparate

Seit dem Dunkel der Zeiten spielt der Mensch mit den Schatten, und sein Auge versucht, das Geheimnis der Bewegung einzufangen, um es an den Wänden der Höhlen festzuhalten.
Die magischen Bilder der Vorgeschichte, die Wandmalereien Ägyptens und Assyriens, die Hieroglyphen und die Bilderschriften Chinas – all das zeugt von dem Willen, die flüchtige Zeit einzufangen, sie zu fixieren, zu verlängern und zu besiegen.
Es kamen die Schattenspieler und Schausteller der optischen Theater.
Es kam die Photographie und die ersten Entdeckungen über das physiologische Phänomen der »Persistenz der Gesichtswahrnehmung«.
Während sie das Geheimnis des menschlichen Auges erforschten, schufen Männer wie Plateau und Stampfer die ersten lebenden Bilder und legten damit die Prinzipien der Kinematographie fest (1832).
Bald darauf vereinigte Uchatius die Entdeckung des physiologischen Phänomens mit der Laterna magica und projiziert

auf eine Leinwand die Bilder des Phenakisticops und des Stroboskops (1845).

Im Jahre 1873 konstruiert der Astronom Janssen einen photographischen Revolver, mit dem er auf Platten und in Reihenbildern den Moment festhält, in dem die Venus vor der Sonne vorbeipassiert. Diese photographischen Platten dienten zur Herstellung einer Phenakisticop-Scheibe, die das Ablesen des Bewegungsschemas ermöglichte. Zur gleichen Zeit wurden im Westen der Vereinigten Staaten Wetten über die genauen Bewegungsphasen eines Pferdes im Galopp abgeschlossen. Die Wetten führten schließlich dazu, daß der Photograph Muybridge mit Hilfe von 24 Photoapparaten, die in einer Reihe aufgestellt wurden, die Phasen des Pferdegalopps in allen Einzelheiten festhielt.

Es war klar, daß die Wissenschaft für ihre Forschung die Photographie benötigte. Aber wer ist das Genie, das hierzu die notwendigen Apparate schafft? Es war Marey, der Pionier der Chronophotographie. Dieser französische Physiologe war auch der Erfinder des eigentlichen kinematographischen Aufnahme-Apparates.

Ausgehend von Janssen, schuf er sein photographisches Gewehr, tat damit einen Schritt weiter in der Chronophotographie auf Platten und erreichte schließlich die Chronophotographie auf biegsamem Material und damit das Grundgesetz der Filmkamera (1888).

In der Genealogie der filmischen Entwicklung gleicht Marey dem Stamm, der die verschiedenen Wurzeln in sich vereinigt und aus dem alle Äste hervorgehen.

Aber er war vor allem ein Mann der Wissenschaft, und die Chronophotographie bedeutete für ihn nur ein Forschungsinstrument. Gerade deshalb vielleicht war er – unbewußt – einer der größten Poeten der Photographie. Seine Bilder haben die Schönheit griechischer Fresken, und das Weiß-Schwarz-Grau seiner Schattierungen gehört zu den schönsten Erscheinungen der Bildkunst.

Ein anderes Genie des Fortschritts hatte sich ebenfalls mit dem Problem des lebenden Bildes beschäftigt: Thomas Alva Edison. Aber auch er war Wissenschaftler, und obwohl er die technischen Möglichkeiten gehabt hätte, das bewegte Bild von seinen Fesseln zu befreien und es auf eine Leinwand zu projizieren, zog er es vor, das Kinobild in einen Automaten-

Apparat einzuschließen; er brachte ihn unter dem Namen »Kinetoskop« in den Handel, und dem Beschauer wurde während einiger Sekunden das Bild einer beweglichen Figur vor schwarzem Hintergrund gezeigt (1891).
So war es also im Jahre 1894 noch niemandem gelungen, das lebende Bild von dem ewig-geschlossenen Kreis des Lebensrades und der endlosen Schleife des Kinetoskops zu befreien. Wissenschaftler wie Marey und Edison kamen nicht auf diesen Gedanken, und Photographen wie Le Prince, Friese-Green, Demeny oder Skladanowsky scheiterten an der Unvollkommenheit ihrer Apparate oder mußten ihre Versuche aus Geldmangel einstellen. Theoretisch waren die Probleme gelöst, aber in der Praxis schien ein Stillstand eingetreten zu sein.

Die Pioniere des Films

Da entdeckte Paris am 28. Dezember 1895 in einem Salon des Grand-Café den Film.
Der Kinematograph der Brüder Lumière, der zur gleichen Zeit Kamera und Projektionsgerät war, konnte wegen seiner einfachen Handhabung und robusten Konstruktion zur Grundlage einer Filmindustrie werden. Die Kameraleute, die von der Firma Lumière ausgebildet wurden, durchstreiften bald die ganze Welt und brachten die Menschen der fünf Erdteile einander näher, indem sie ihnen das lebende Bild ihrer Antipoden vorführten.
Die Geschichte des Kinematographen geht weiter, die Patentschriften stapeln sich, Entdeckung folgt auf Entdeckung, und trotz dieses emsigen Fortschritts werden wir von einem eigenartigen historischen Phänomen betroffen: seit seiner Entstehung ist der Film Kunst.
Und dies ist kein Zufall. Es ist kein Zufall, daß das erste Filmkunstwerk von Louis Lumière den Alltag des Erfinders schildert und daß trotz des dokumentarischen Charakters alles gewollt und vorbereitet ist: der Rhythmus des Films wie die Komposition des Bildes. Nicht umsonst war Paris die Stadt, in der Toulouse-Lautrec lebte und malte, und Frankreich das Land, in dem der Impressionismus seine Triumphe feierte.
Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts hatten Malerei und Photographie dasselbe Ziel verfolgt: das Statische zu überwinden, den Augenblick zu besiegen und das Unmeßbare – Licht und die flüchtige Bewegung – festzuhalten.

Das Bild vom Bahnhof Saint-Lazare von Monet findet nun plötzlich seine Erfüllung in der Filmaufnahme der Brüder Lumière vom Bahnhof La Ciotat. Eine ganze künstlerische Entwicklung fand ihren Abschluß, und der Film bemächtigte sich plötzlich all der Elemente, die die großen französischen Impressionisten auf ihre Leinwände zu bannen versuchten.
Deshalb vielleicht erscheinen der kurze Streifen Lumières BABYS FRÜHSTÜCK oder die Reportagen seiner Kameramänner aus den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts dem Beschauer filmischer als viele spätere Werke, die für Meisterwerke der Kinokunst ausgegeben wurden.
Aber Louis Lumière bediente sich der Kamera, um zu betrachten und nicht, um sich auszudrücken. Der Film brauchte seinen Dichter, und er fand ihn unter den ersten Zuschauern im Grand-Café: Georges Méliès.
Schon 1896 beschaffte sich dieser Direktor eines Zaubertheaters eine Kamera, um seine Phantasie von den Gesetzen der Schwerkraft und der vierten Dimension zu befreien und um sich in vollkommener Freiheit ausdrücken zu können.
Vom Herbst 1896 bis zum Ende des Jahrhunderts stellt er Filmstreifen her, die zunächst 20 Meter, dann 40, 60, 80, 120 und schließlich 250 Meter lang waren und in denen er alle magischen Möglichkeiten der Filmkamera entdeckte und entwickelte.
Man hat ihn den Jules Verne des Films genannt wegen seiner VOYAGE DANS LA LUNE oder den Märchenerzähler des Kinos wegen ROYAUME DES FEES und den ersten Regisseur des »Kunstfilms« (»Film d'Art«) wegen LA DAMNATION DE FAUST. Aber er hat auch realistische und dramatische Filme gedreht, wie LES INCENDIAIRES, und aktuelle Wochenschaubilder nachträglich rekonstruiert in L'AFFAIRE DREYFUS. Auch komische Filme und phantastische Abenteuer wie L'HOMME A LA TÊTE DE CAOUTCHOUC gingen aus seinem Atelier hervor. Seine Kunst war so vielseitig wie der Mann selbst.
Er war das erste schöpferische Genie, das sich vollständig in der Form des Films ausdrückte, denn er war zugleich Autor, Schauspieler, Kameramann, Schnittmeister, Dekorateur, Regisseur, Produzent und Filmkaufmann. Seine Filme wurden ausschließlich im Atelier gedreht und waren die Resultate sorgfältiger Planung, die nichts dem Zufall überließ, sondern alles dem Gesetz der Komposition unterwarf.

Im Gegensatz zu Louis Lumière richtete Méliès das Objektiv seiner Kamera nicht auf die äußere Welt, sondern stellte es in den Dienst seines eigenen künstlichen Universums.
War Louis Lumière der erste Filmschaffende, so war Georges Méliès der erste Filmschöpfer. Wenn Méliès auch den größten Teil seiner Filme in einem Anfall von Verzweiflung zerstörte, so hat er uns doch Zeichnungen, Notizen und Manuskripte als Zeugen seines Werkes hinterlassen und schließlich auch die Aquarelle, mit denen er die Jahre der Stille vor dem Tode zu erfüllen versuchte und in denen er die Bilder seines magischen Universums noch einmal heraufbeschwor.

Das Kino der Jahrmärkte

Die Könige, die dem Kinematographen Lumières zum Erfolg verhalfen, die honorigen Bürger und die Spitzen von Kunst und Wissenschaft, die in ihm ein Mittel sahen, die Zeitgeschichte festzuhalten, wandten sich schnell von dem technischen Spielzeug ab, und die wachsende Filmindustrie fand keinen anderen Absatzmarkt als die Jahrmärkte. Die Buden der Rummelplätze nahmen den Film auf, und während ein Pianist auf dem verstimmten Klavier klimperte, schrieen sich die Anreißer die Kehlen heiser. »Treten Sie ein, meine Damen und Herren!« riefen sie den Soldaten, den Dienstmädchen und Straßenjungen zu, die von einer Bude zur anderen schlenderten. Der Vorführer setzte seinen Apparat in Gang, und auf der weißen Fläche der Leinwände jagten sich zehn Jahre lang die Märchenfilme, die Klamauk-Komödien, die Mordgeschichten, die Dokumentarfilmstreifen und die schlüpfrigen Boudoirhistörchen.
Für dieses Publikum stellte man in Paris, London, New York, Berlin und überall in der Welt Filme her, die ihren Ursprung im volkstümlichen Fastnachtsscherz, im Wachsfigurenkabinett und in der Moritat hatten. Kaum hatte ein Einbrecher und Mörder einen alten Rentner umgebracht, so bemächtigte sich schon ein Filmproduzent seiner Lebensgeschichte. Kaum hatte ein Bandit des Wilden Westens einen Eisenbahnzug angegriffen, so erschien auch schon THE GREAT TRAIN ROBBERY (1903).
Die Akrobaten und Komiker des Zirkus und der Konzert-Cafés tummelten sich nach Herzenslust in flimmernden Filmstreifen. Wegen des Vorsprungs der Firma Lumière, deren Agenturen auf allen Kontinenten Fuß gefaßt hatten, und dank

der zauberhaften Märchen Méliès gelang es dem französischen Film, die erste industrielle Produktion zu schaffen. Auf dieser Basis bauten die französischen Filmschaffenden auf und machten aus Paris in den Jahren zwischen 1905 und 1909 das Mekka der Filmwelt.

Nachdem sie die Konkurrenz der Engländer ausgeschaltet hatte, herrscht die französische Filmindustrie fast unbeschränkt; denn in den meisten Ländern, in denen vor 1900 Ansätze zu einer Filmherstellung vorhanden waren, verkümmern die nationalen Produktionen. Dank Edisons Initiative bilden die USA eine Ausnahme.

In dieser Zeit entsteht die Firma PATHÉ als Schöpfung zweier Männer: Charles Pathé, der Produzent, und Ferdinand Zecca, der Regisseur. Beide entstammen der Welt der Jahrmärkte, und aus diesem Grunde konnten sie den Produkten ihrer Ateliers einen Charakter geben, der der Mentalität der Jahrmarktsbesucher angepaßt war.

L'HISTOIRE D'UN CRIME (1901) ist ein Markstein in der Geschichte des Films. In den hastig hingepinselten Dekorationen ersteht die Welt des Proletarierelends mit seinen traurigen Träumen.

So wird die Filmkunst – nachdem sie bei Lumière ein Dokument gewesen war und bei Méliès die Gestalt der Fabel annahm – zum Ausdrucksmittel der Kollektiv-Phantasie, zum Spiegelbild des Unterbewußtseins der Massen.

Alle diese Werke sind miteinander verbunden. Sie entstammen derselben volkstümlichen Legendenwelt; sie sind alle Volkskunst, hergestellt von filmischen Sonntagsmalern und Primitiven. Diese Pioniere kennen keine Vorurteile und Hemmungen. Perspektivische Irrtümer, betrügerischer Kulissenzauber oder die vulgären Gesten ihrer Darsteller, die unfähig sind, zu spielen und daher ganz einfach existieren, all das stört diese außergewöhnlichen Männer nicht im geringsten. Sie versuchen alles und entdeckten alles: die Großaufnahme, den Kameraschwenk, den Tonfilm und den Farbfilm. Sie haben das Filmteam zusammengestellt, technische Prinzipien festgelegt, haben die Grundeinrichtungen der Ateliers geschaffen und schließlich das fundamentale Gesetz entdeckt, ohne das die Filmkunst nicht existieren könnte: den filmischen Rhythmus! Sie haben begriffen, daß es ohne

Rhythmus keinen Film gibt und daß der Film zu allererst die Kunst der Bewegung ist.
Aus dieser Erkenntnis heraus haben sie ein rhythmisches Maß gefunden: das des Rondos, der Verfolgung, des komischen Wiederholungs-Gags.
Diese Männer sind noch nicht fähig, die Bedeutung ihrer Entdeckungen ganz zu erkennen und sie im Bereich des Dramas und der Tragödie anzuwenden. Aber im komischen Film finden sie ihren vollen Elan, und die ganze Welt lacht über die ersten großen Filmkomiker: André Deed, Rigadin, Max Linder – denen bald Onésime, Teddy und Petronille folgen.

Der »Kunstfilm« (Film d'Art)

Während im Jahre 1903 Kameraleute und Regisseure der Firma Pathé für hohe Gagen nach Turin und Rom gehen und dort die technischen und organisatorischen Grundlagen der italienischen Filmindustrie schaffen, entsteht am anderen Ende Europas – in Kopenhagen – eines der großen Zentren der Filmkunst vor dem ersten Weltkrieg.
Zwischen 1906 und 1910 stehen der italienische und dänische Film noch unter dem Einfluß des Stils und der Themenkreise der Jahrmarktsfilme. Aber in Italien haben diese kurzen Streifen bereits eine Komposition und Ausdruckskraft, die im Kontakt mit der Oper und dem volkstümlichen Dialekttheater entstanden sind.
In Paris hat der Erfolg der Filmindustrie die Aufmerksamkeit der Literaten und Theaterleute auf sich gezogen, und im Jahre 1908 entsteht eine Produktionsgesellschaft, die von Mitgliedern des französischen Staatstheaters, der Comédie Française, gegründet worden war und an der sich Mitglieder der Akademie wie Lavedan und Dichter wie Edmond Rostand beteiligten. Der erste Film dieser jungen Gesellschaft ist bereits ein Meisterwerk: L'ASSASSINAT DU DUCE DE GUISE (1908). Er bedient sich aller filmischen Gesetze, die die Pioniere entdeckt hatten, räumt aber zugleich dem Schauspieler den ihm gebührenden Platz ein.
In ihrem nächsten Film LE RETOUR D'ULYSSE machen die Schauspieler das Fehlen der Sprache durch die Plastik ihres Spiels vergessen und schaffen einen Darstellungsstil, der in Rom und anderswo Schule macht. Man nennt diese Strömung den »Kunstfilm«. Seine Entstehung fällt mit dem Ende des Jahrmarktkinos zusammen, das durch die Einrichtungen ortsfester

Filmtheater abgelöst wird. Diese Filmtheater, die zum Teil recht luxuriös eingerichtet sind, werden vom Mittelstand und dem Kleinbürgertum besucht.

Die französischen Produktionsgesellschaften sahen aber bald im »Kunstfilm« nichts anderes als ein Mittel, um mit der »Société des Auteurs«, dem Schriftstellerverband, in Beziehung zu treten und dadurch die Filmrechte an Werken der Weltliteratur zu erwerben.

So flüchtete sich die Filmkunst in Frankreich in jene Ateliers, in denen man noch weiter für das volkstümliche Publikum produzierte. Die französischen Burlesken erreichten ihren Höhepunkt in einem Feuerwerk von Gags, und Max Linder gelang in seinen besten Filmen eine Vollkommenheit des Komischen, die Chaplin ankündigt.

Wir sind außerdem Zeugen einer neuen Form der Zusammenarbeit. Die besten Kräfte des Films, die außerhalb der Strömung des »Kunstfilms« geblieben sind, und Schauspieler aus den Boulevard-Theatern schließen sich zusammen. Diese Gruppe schafft dank naturalistischer Schulung und schauspielerischer Perfektion eine Reihe von Werken, deren Echtheit, Stilsicherheit und außerordentliche photographische Qualität uns heute noch genauso in Erstaunen setzt wie die Zeitgenossen.

Diese Filmschaffenden leben schon im Geist der modernen Zeit. Ihre Kriminalfilme werden ganz von Aktion und Wirklichkeit beherrscht. Auch in ihren realistischen Filmen spürt man das Streben nach Echtheit und Wahrheit. Hier kündigt sich bereits der heutige Neorealismus an.

Die Werke der französischen Regisseure dieser Gruppe, wie Feuillade, Jasset und Perret, sind vom selben Geist erfüllt wie die amerikanischen Filme, die langsam auf dem Weltmarkt Fuß fassen und in denen alles den Gesetzen der Einfachheit und Wahrheit untergeordnet ist.

So erlangte der »Kunstfilm« in Frankreich hauptsächlich indirekt – nämlich durch die Reaktionen, die er hervorrief – seine wahre Bedeutung. Außerhalb Frankreichs war sein direkter Einfluß jedoch ungeheuer. Es genügt, daran zu erinnern, daß in den USA für einen jungen Mann, der um 1900 gerade den Schritt vom Filmdarsteller zum Filmregisseur machte, die »Ermordung des Herzogs von Guise« das große filmische Erlebnis war.

Dieser junge Mann war David Wark Griffith. Ihm ist es zu verdanken, daß die Schauspielkunst eines der wesentlichen Elemente des Films wird. Die Ausdruckskraft des Gesichtes und der Gesten, die Notwendigkeit, die Natürlichkeit des Spiels zu bewahren und sich gleichzeitig ohne Worte verständlich zu machen, führte ihn zur dramaturgischen Definition der Großaufnahme und zwischen 1909 und 1912 zur Festlegung der Grundgesetze des Filmschnitts.

Dank der Strömung des »Kunstfilms« und der damit verbundenen Mitwirkung von Theaterregisseuren und Theaterschauspielern finden Rußland und Deutschland die Grundlagen, die sie zum Aufbau einer nationalen Produktion benötigen.

Auch Dänemark und Italien entdecken in dieser Filmgattung Elemente, die ihre Filmindustrien zu neuen Höhepunkten führen. Das Europa des »Kunstfilms« produziert im Rahmen einer großen stilistischen Einheit, denn auf diesem Gebiet stützen sich alle nationalen Produktionen auf dieselben theatralischen und literarischen Traditionen des 19. Jahrhunderts.

Erst nach 1911 entwickeln die einzelnen europäischen Schulen ihre charakteristischen Stilformen. In Frankreich ist es Antoine und sein Théatre Libre, das eine Wiederbelebung des Realismus herbeiführt, und als Folge seiner Bestrebungen bringt die Filmkunst in den Jahren 1913 bis 1915 von Neapel bis Moskau eine Reihe von naturalistischen Meisterwerken hervor.

Der italienische Film wird von der Tradition der großen Oper beherrscht und erzeugt Werke, in denen der Bewegungsrhythmus der Massen eine Hauptrolle spielt. Diese Massen wogen durch gigantische Dekorationen historischer Bilderzählungen, deren Schlachtenszenen von den noch frischen Erinnerungen der italienischen Befreiungskriege inspiriert sind. Aber auch das intime Genre des Salon- und Melodramas wird gepflegt. Die italienischen Filmdiven steigen von den Plakaten Mouchas herab und promenieren in herbstlichen Parks wie Kreaturen aus der Welt der Prä-Raffaeliten. Die italienischen Filme fanden ihre Anregungen damals in der historischen Malerei, und ihre Themen näherten sich denen des literarischen Symbolismus. Die Produktion in Rom und Turin lag in der Hand reicher intellektueller Dandies, für die der Film eine neue Form ästhetischen Raffinements war.

In Kopenhagen tritt die Duse des Nordens, die gefeierte Asta Nielsen, ihre Herrschaft an. Sie ist die erste moderne

Filmschauspielerin. Ihre Personen scheinen Bildern von Edvard Munch zu entstammen; sie ist die Freundin André Gides, und Appolinaire besingt sie in seinen Gedichten.
Francesca Bertini, die »Femme fatale« des italienischen Films, ist die Muse Gabriele D'Annunzios. Sie ist der letzte Ausdruck einer Welt, die ihre Wurzeln in der Tradition des Klassizismus und des Barocks hat. Wenn sie die Hände ringt, dann strahlt sie die Leidenschaft eines Bildes von Tizian aus, die Schönheit der Statuen Michelangelos und der barocken Skulpturen Berninis.
Ab 1914 und während des ganzen Krieges sind die Leinwände der Kinotheater mit faszinierenden Frauengesichtern belebt. Es ist die Periode der großen Diven und Vamps. Frauen mit wallenden Haaren und langen, schleppenden Kleidern sterben an grausamem Herzeleid. Sie wandeln durch endlose Korridore, mit wahnsinnsverzerrtem Gesicht, den Dolch in der Hand, oder versinken in elegischem Freitod in Wassern stiller Bergseen. Diese italienischen, russischen und polnischen Filmschönheiten sind der letzte Ausdruck einer Welt, die langsam verschwindet. Auf denselben Leinwänden erscheinen die greulichen Fratzen von Mördern mit schwarzen Handschuhen, erscheinen geheimnisvolle Orientalen und mysteriöse Banditen mit schwarzer Maske. Vampire entführten blonde Heldinnen, die aber dank ihrer sportlichen Geschicklichkeit dem sicheren Tode entrinnen. Indianer und Cowboys bekriegen sich im Dunkel der Kinosäle. So sahen die letzten großen Produkte der frühen Schule aus, die mit naiver Ausdruckskraft Kindheit und Jugend mehrerer Generationen verzauberten. Aber schon entstand in BIRTH OF A NATION das neue amerikanische Epos, und INTOLERANCE ging in der Kühnheit der dramaturgischen Konzeption weit über die italienischen Monumentalfilme, wie CABIRIA, hinaus. Diese beiden Filme eröffneten eine neue Epoche, die endgültig mit dem »Kunstfilm«, mit Méliès und Lumière abschloß.
Die filmische Moderne war da, und doch gelang es Deutschland zwischen 1919 und 1921, den alten Serienfilm noch einmal zu beleben. In den Felsen der Tiergärten und unter den Palmen der Kurparks entstand eine exotische Welt, die dem Geist des Zöllners Rousseau entsprungen sein könnte. Die Tempel Indiens, die gigantischen Buddhas und Pagoden Chinas, die Schlangengöttinnen und lebende Mumien stellten

aufs neue eine Verbindung zur Phantastik her und zeigen die Wurzeln des Films in der volklichen Kunst der Abenteuerromane eines Karl May.
Zur selben Zeit drehte man in Frankreich L'ATLANTIDE und erwartete von Antoine die Erneuerung des »Kunstfilms«. Aber es war zu spät. Wenn man auch in Italien ein riesiges Forum baute als Hintergrund für die Figur der Messalina oder Thronsäle und Thermen aus kostbarem Marmor für das Byzanz der Theodora — es war zu spät. Nero setzte Rom noch einmal in Brand, und noch einmal erstickte der Vesuv Pompeji mit seiner Asche — es war zu spät. Die Zuschauer der Kinotheater waren volljährig geworden und sie lachten über den naiven Prunk. Die nationalen Schulen, die nicht über ihre bisherige Entwicklung hinausgehen konnten und die nicht die Kraft zur Erneuerung besaßen, verfielen schnell und versanken in Vergessenheit. So verschwand um 1922 der italienische Film, und man glaubte ihn für immer verloren.
Zum Glück hat diese Periode der Filmgeschichte Spuren hinterlassen: vergessene Kostüme in einem Theaterfundus, prunkvolle Roben, die man zum Andenken an einen besonders geliebten Film aufbewahrte; Plakate, die den Einfluß der Kunststile der Zeit zeigen; Cowboyhüte und Federschmuck, die der Filmrequisiteur von den letzten Überlebenden der amerikanischen Indianerkriege erworben hatte; Karikaturen, Manuskripte, Partituren bekannter Komponisten des 19. Jahrhunderts und viele andere Reliquien.

Italien – zwanzig Jahre danach

Zwanzig Jahre später erscheint Rossellinis ROM – OFFENE STADT. Zwanzig Jahre später wird der italienische Neorealismus entdeckt, und mit Erstaunen sieht die Welt die filmische Kraft Italiens. Zwanzig Jahre später beginnt die Epoche Rossellinis, de Santis, de Sicas und Viscontis. Aber für diejenigen, die sich an die frühen neorealistischen Filme der primitiven Schulen von Neapel und Piemont erinnern, war dieser Neubeginn keine allzu große Überraschung.
Heute kennt jeder die eindrucksvolle Reihe von Meisterwerken, die von 1944 bis in unsere Tage den italienischen Film zum Siege führten. PAISA und IL SOLE SORGE ANCORA, LADRI DI BICICLETTE und LA TERRA TREMA, IL MULINO DEL PO, CACCIA TRAGICA, DUE SOLDI DI SPERANCA, IL BIDONE und LA STRADA begeisterten die ganze Welt. Wir dürfen darüber

aber nicht vergessen, daß ihnen eine lange Entwicklung vorangegangen ist, die zunächst in Turin, dann in Rom begann, sich langsam ein Themenrepertoire schuf und ihre eigene filmische Form fand: von Camerinis ROTAIE und Blasettis SOLE im Jahre 1929 bis zu Viscontis OSSESSIONE 1942. Wir dürfen nicht vergessen, daß 1932 Camerini mit seinem Film GLI UOMINI CHE MASCALZONI die Erneuerung des italienischen Films vorbereitete; wir dürfen nicht die Leistungen Augusto Geninas im Stumm- und Tonfilm übersehen und nicht vergessen, welche Bedeutung Allessandro Blasettis Film »1860« (1933) erlangte und auch nicht die historischen Werke dieses Regisseurs beiseite schieben, die er zwischen 1938 und 1942 schuf und deren berühmtestes LA CORONA DI FERO (1941) ist. Die Meisterwerke reifen in der Stille und warten geduldig auf die Zeit ihrer Enthüllung.

Der moderne Film

Der erste Weltkrieg war der Entwicklung des amerikanischen Films außerordentlich günstig. Auf der einen Seite war das Kino bald das einzige Vergnügen, das den Massen noch zur Verfügung stand, auf der anderen Seite lähmten aber die Anforderungen der Rüstungsindustrien und der Armeen die Filmproduktion in den Ländern der Alliierten. Es entstand ein Vakuum, das der amerikanische Filmexport nach Europa bald ausfüllte. Aber selbst unter diesen günstigen Umständen hätte die amerikanische Schule niemals eine vorherrschende Bedeutung erlangt, wenn sie nicht revolutionär in ihrem Stil, aber doch schon vollkommen in sich abgeschlossen, aufgetreten wäre. Durch ihre Jugendlichkeit, ihre Leichtigkeit, ihre innere Freiheit und durch die Kraft ihres Ausdrucks ließen die amerikanischen Filme der Jahre 1910 bis 1920 alles Vorangegangene blaß und überlebt erscheinen. Es ist heute gar nicht mehr möglich, sich vorzustellen, was diese Filme für die große Masse der Kinobesucher bedeuteten. Sie erschienen dem Publikum wie eine Offenbarung.

Griffith, Ince, Mack Sennett, Chaplin und ihre Schüler eilten der Zeit weit voraus und trafen sich in ihren Bemühungen mit Picasso, Diaghileff und Einstein, indem sie alles umstürzten, was bisher als gültig erschien.

Neben ihren Werken nahmen sich die vorangegangenen Filme aus wie eine Prunkkarosse neben einem Rennautomobil. Ihre Filme waren auf Stromlinie gebaut: einfach, zweck-

mäßig, rein in der Form und wirkungsvoll. Der Film stand jetzt im Dienste des Themas, und das Thema entstammte dem Geist unserer Zeit, dem Geist des 20. Jahrhunderts. Die Kinoleinwände schienen sich zu weiten, um der Weite der Natur Raum zu machen, und dieser Raum bevölkerte sich mit lebendigen Wesen, nicht mehr mit Schauspielern. Frischer Atem wehte in diesen Bildern, die den Rhythmus der modernen Kunst in sich trugen.

Dem amerikanischen Wunder folgte das schwedische. In den Werken der großen schwedischen Regisseure wie Stiller und Sjöström entwickelte sich der Naturalismus ohne Bruch mit der Vergangenheit. Den Meistern der schwedischen Schule gelingt es aus einem Gefühl der Kontinuität und Tradition heraus, die Verbindung zwischen Vergangenem und Modernem herzustellen. Sie vermitteln in ihren Filmen die Poesie der Natur und das Ethos der menschlichen Freiheit. Wie die Amerikaner, so spielen auch die Schweden eine bedeutende Rolle in der Vereinfachung des Spiels der Schauspieler, und die schwedischen Darsteller waren mit Recht für ihre Natürlichkeit berühmt.

Wahrscheinlich hätte sich die russische Schule — und Sanins POLIKUSCHKA (1919) ist hierfür ein Zeugnis — der Entwicklung der Amerikaner und der Schweden angeschlossen, ohne die politischen und materiellen Schwierigkeiten, die durch Revolution und Bürgerkrieg hervorgerufen wurden.

Impressionismus
Expressionismus
Realismus

Während Hollywood dem Starkult Altäre errichtet und doch zur gleichen Zeit die genialen Filmschöpfer regieren läßt, die seine Weltmacht begründet hatten, entsteht in Europa eine neue Form der Filmkunst. Unter dem Eindruck der amerikanischen Werke bricht Frankreich mit der Vergangenheit, und die erste Avantgarde-Schule entsteht.

Man betrachtete den Film mit den Augen der Impressionisten. Aus dem schnellen Filmschnitt von Griffith wird die mosaikartige, analytische Montage. Jedes Bild ist jetzt nur noch eine Schattierung, und erst das Ensemble läßt die Linie des Werkes erkennen. Der Rhythmus wird zur visuellen Symphonie. Man stürzt den Zuschauer in den Mahlstrom eines Jahrmarkts, die rasende Fahrt eines D-Zuges und den Wirbel eines Tanzes. Alles wird zur Beschreibung – die Dinge und der Mensch haben denselben Wert. In gewisser Weise kehrt

man wieder zu Méliès zurück, denn man sieht die Poesie des Films nur in den technischen Trickmöglichkeiten der Kamera. Man will mit Hilfe des Objektivs den Zuschauer in das Gehirn der handelnden Person eindringen lassen. Er sieht die Szene mit ihren Augen, und wenn die Person betrunken ist, dann schwankt das Bild, und wenn sie weint, dann wird es verschwommen, so, als sähe man die Welt durch den Schleier der Tränen. Zur gleichen Zeit gebärdet sich der Film betont modern und bedient sich der neuartigen Formen der Malerei und Architektur. Sehr bald betrachtet man die Bilder als nichts anderes als eine Folge von Ideogrammen, die den Wert symbolischer Zeichen haben.

Im Gegensatz zu der französischen Avantgarde, deren esoterische Weltfremdheit das Publikum befremdete und die sich erst nach jahrelangem Kampf durchsetzen konnte, eroberte die deutsche Schule sofort das Weltpublikum.

Wegen seiner Isolierung während des Krieges war der deutsche Film noch eng mit den primitiven Ursprüngen der Kinematographie verbunden. Er stand allerdings auch unter dem Einfluß einer außerordentlich hoch entwickelten Theaterkultur, die von den Ideen Gordon Craigs beherrscht wurde und daher sehr weit von dem Naturalismus Antoines entfernt war. Betrachtet man den deutschen Film an der Schwelle des Expressionismus, so kann man drei klar unterschiedene Tendenzen feststellen: einmal den Einfluß der Dänen, deren filmische Entwicklung in Berlin ihren Höhepunkt und Abschluß findet, zum anderen den Einfluß der großen italienischen Monumentalfilme und schließlich die dritte, bedeutendste Strömung, die ihren Ursprung in der romantischen Literatur des 19. Jahrhunderts und in dem Theater Max Reinhardts hat.

Paul Wegener ist ihr bedeutendster Vertreter. Sein GOLEM (1915) und sein RATTENFÄNGER VON HAMELN (1918) sind die Quellen der nationalen deutschen Filmkunst. Lupu Pick ist der zweite typische Repräsentant dieser Richtung; er lehnt sich an die Theatertradition des »Kammerspiels« an. Der Kostümfilm und die Monumental-Inszenierungen Lubitschs mit Pola Negri als Hauptdarstellerin sind die letzten Ausläufer einer vergangenen Filmepoche.

Aber das wahre Ereignis ist »DAS KABINETT DES DR. CALIGARI« (1919) und damit das Eindringen des Expressionismus in die Filmkunst. Der expressionistische Film zeigt der Welt

die Bedeutung der Stilisierung in Dekoration und Lichtführung und beweist, daß es möglich ist, den Film mit allen Neuerungen des Avantgarde-Theaters zu bereichern.
Die deutschen Filmschöpfer versuchen vor allem eine Atmosphäre zu schaffen, einen subjektiven Ausdruck zu finden, der durch die Kamera registriert und dann nach außen projiziert wird. Alles ist bis in das kleinste Detail vorausberechnet und dem Willen des Regisseurs unterworfen. Im abgeschlossenen Raum des Ateliers sind Regisseur und Dekorateur absolute Meister der Materie. Auch hier finden wir wieder eine Rückkehr zu der künstlerischen Konzeption von Méliès. Aber es zeigte sich, daß dieser Filmstil genauso reich, genauso stark und überzeugend ist wie Filmgattungen, die auf der Wirklichkeit des täglichen Lebens beruhen.
Vom Jahre 1922 an tauschen der französische und der deutsche Film ihre ästhetischen Entdeckungen aus und kommen schließlich zu einer Stileinheit, die die letzten Jahre des Stummfilms beherrschen sollte. Ein Stil, der seinen klarsten Ausdruck in E. A. Duponts Film VARIETÉ (1925) fand.
Zur selben Zeit beginnt der sowjetische Film mit einer Serie von Experimenten, die schließlich – nachdem die Voraussetzungen für eine normale Produktion geschaffen wurden – in die große Epoche des russischen Films einmündet, der uns dann wie ein Sammelbecken aller Experimente der europäischen Avantgarde erscheint. Wie die französische Schule, so haben auch die Russen die großen amerikanischen Epen der Frühzeit erlebt und die schwedischen Filmlegenden bewundert. Wie die Deutschen, können sie sich auf eine bedeutende Tradition des Avantgarde-Theaters stützen. Das Avantgarde-Theater spielt in Rußland sogar eine noch bedeutendere Rolle als in anderen Ländern. Denn die jungen Pioniere der Filmkunst sind aus Mangel an Rohfilm drei Jahre lang dazu verurteilt, ihre Filme auf dem Papier zu entwickeln und sie in Fabrikhallen als filmische Schauspiele ohne Kamera zu inszenieren.
Die politische Isolation der Sowjetunion erlaubt fast nur den Import deutscher Filme der expressionistischen Schule und früher amerikanischer Filme von Griffith, Ince und Sennett. Daher bewegt sich der neue russische Film zwischen diesen beiden Polen: zwischen dem F. E. K. S., dem »Experimental-Laboratorium der Schauspielkunst«, in dem die jungen Dar-

steller bis zur äußersten Expressivität gedrängt werden, und den Montagegesetzen, wie sie von Kuleschow und Wertow entwickelt werden.

Die sowjetische Schule mit ihren großen Theoretikern Eisenstein, Kuleschow, Wertow und Pudowkin setzt den Schlußpunkt unter die Entwicklung des stummen Films. Sie vereinigt die Entdeckungen Griffiths mit der Ausdruckskraft der deutschen Expressionisten und den Experimenten der französischen Avantgarde.

Um die Mitte der zwanziger Jahre läßt sich in Deutschland und Frankreich eine Reaktion gegen den Expressionismus und Impressionismus feststellen. Eine Hinwendung zum Realismus bringt den Verzicht auf formale Experimente mit sich. Jacques Feyder und René Clair arbeiten in dieser Richtung; Jean Epstein dreht LA BELLE NIVERNAISE (1924) und Jean Renoir LA FILLE DE L'EAU (1924) einen Film, der deutlich unter dem Eindruck des schwedischen Regisseurs Mauritz Stiller steht. Auch in Deutschland bedeutet die CHRONIK VON GRIESHUUS (1925) eine Rückkehr zum phantastischen Realismus der Skandinavier, und Pabst beginnt mit der FREUDLOSEN GASSE (1925) die Reihe seiner sozialkritischen Filmwerke. Zur selben Zeit dreht Chaplin in Amerika seine großen Stummfilme A WOMAN OF PARIS (1923) und THE GOLDRUSH (1925), und Ernst Lubitsch befreit die Sittenkomödie, die Cecil B. de Mille mit dem Beiwerk seiner barocken Phantasie beladen hatte. Der große Erfolg deutscher Filme wie DER LETZTE MANN (1924), DAS WACHSFIGURENKABINETT (1924) und VARIETÉ (1925) in den USA trug die Stilformen des Expressionismus in den amerikanischen Film, der sich bereits den filmischen Impressionismus der Franzosen angeeignet hatte. Das amerikanische Werk von Friedrich Wilhelm Murnau SUNRISE aus dem Jahre 1927 bedeutet den Höhepunkt dieser Assimilationsperiode.

Die Meisterwerke aller Länder weisen in ihrer Vollkommenheit zu dieser Zeit bereits gewisse klassische Züge auf. Das Publikum ist in seinem filmischen Verständnis weit fortgeschritten und begreift und würdigt die Erzeugnisse der zweiten Avantgarde-Periode, die mit den Elementen der fortgeschrittenen Kunst und Poesie ihrer Zeit arbeitet. Surrealismus, Dada, abstrakte Kunst und Futurismus geben sich auf den Kinoleinwänden ein Stelldichein. Der Avantgarde-Dokumentarfilm oder der reine Film ohne Handlung erschrecken

das Publikum nicht mehr. Die Filmkunst schien am Ende ihrer Entwicklung angelangt zu sein und die Partie gewonnen zu haben.

Der Tonfilm.

Da stellt die Einführung des Tons wieder plötzlich alles in Frage. Sie zerstört die alten Gewohnheiten, zieht neue Publikumsschichten an und rettet dadurch die Filmindustrie vor der Existenzbedrohung der Weltwirtschaftskrise. Doch gleichzeitig unterbricht der Tonfilm auch die Laufbahn großer Regisseure und Schauspieler.

Nach einer Zeit der Verwirrung und des Tastens finden der amerikanische und der deutsche Film als erste die Mittel, die künstlerischen Errungenschaften des Stummfilms zu bewahren und sie gleichzeitig mit den neuen Elementen des Geräuschs und des Wortes zu bereichern.

Der Zeitabstand erlaubt uns heute die Feststellung, daß durch den Tonfilm die normale Fortentwicklung der Filmkunst nicht unterbrochen wurde, sondern sich über die neuen technischen Erfindungen hinaus weiter fortsetzte.

Im Falle der USA kann man nicht behaupten, daß Thema und Stil von Tonfilmen wie HALLELUJAH (1929), ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (1930) und SCARFACE (1932) einen Bruch mit den Strömungen darstellen, die sich bereits in Stummfilmen wie UNDERWORLD (1927) ankündigen. Dieselben Regisseure drehen: King Vidor, Lewis Milestone, Joseph von Sternberg und Howard Hawks; sie führen ihre Ideen und ihren Stil in der bereits eingeschlagenen Richtung weiter. Der Ton gibt ihren Werken lediglich noch eine stärkere Wirkung.

In Deutschland ist es dasselbe; denn Filme wie KUHLE WAMPE (1932), DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (1933) oder DER BLAUE ENGEL (1930) sind lediglich die Fortsetzung und der Höhepunkt einer Entwicklungslinie, die sich bereits in der FREUDLOSEN GASSE (1925) und in NJU (1924) ankündigte.

Dasselbe gilt für Frankreich, wo Feyder, René Clair und Jean Renoir in der Richtung ihrer Stummfilme weiterarbeiten.

Auch in London läßt sich das Phänomen beobachten. Man sollte nicht vergessen, daß die Renaissance des englischen Films zwar erst in der Tonfilmzeit offenbar wurde, sich aber bereits nach 1926 in den Werken Hitchcocks und Asquiths feststellen ließ.

In Moskau und Leningrad vereinigen die großen Regisseure

ihre Montage-Theorien mit der neuen Theorie des audiovisuellen Kontrapunkts, welche die sowjetischen Filme der ersten drei Tonfilmjahre beherrschen sollte.
Neben dieser Entwicklung brachte der Tonfilm auch die Entstehung des Musicals und der Film-Operette mit sich. Dies war jedoch eine weniger bedeutende Neuerung, als man zunächst glauben mochte. Man darf nicht vergessen, daß seit 1925 der Stummfilm eine große Reihe von lautlosen Operetten hervorgebracht hatte, die in den Kinos mit Orchestermusik und Geräuschkulissen vorgeführt wurden. Das Musical benötigte also nur noch den Filmton, um zu vollem Leben zu erwachen.
Der deutsche Film stand in den Jahren nach 1930 an der Spitze der filmkünstlerischen Entwicklung, erhielt aber durch den Herrschaftsantritt Hitlers und Goebbels' und durch die Abwanderung seiner bedeutendsten Schöpfer einen tödlichen Schlag, der seinen schnellen Verfall herbeiführen sollte.
Jedoch auch in anderen Ländern machte die Filmkunst aus ökonomischen und politischen Gründen eine ernste Krise durch. Als die Entwicklung um die Mitte der dreißiger Jahre wieder erneut anlief, hatte der Film zwar nicht seine äußere Form, wohl aber seine innere Haltung geändert.

Film als Ideenträger

Sei es in Frankreich, in England oder in den USA, man muß feststellen, daß der Film auf gewisse technische und dramaturgische Gesetze festgelegt worden war. Dies nahm ihm einen Teil seiner Unmittelbarkeit und seine Spontaneität, erlaubte es aber auch, sich gewissen tiefen und schwer ausdrückbaren Problemen zuzuwenden. Man begann den Film in den Dienst der Idee zu stellen, man gab dem Inhalt den Vorzug vor der Form und behandelte ernste Fragen des modernen Menschen, seine Rolle, sein Schicksal und seine Position innerhalb der Gesellschaft, sowie seine Teilnahme am geistigen und sozialen Fortschritt. Aus diesem Grunde nahm der Dialog eine immer bedeutendere Rolle ein. Man maß ihm einen Wert zu, den die Filmkunst bis dahin noch nicht erkannt hatte, und räumte ihm einen Platz ein, wie er ihn nur im deutschen Film vor Hitler bereits innegehabt hatte.
In diesem Zusammenhang kann man sagen, daß sich die Filmkunst, ohne dabei ihre visuelle Kraft zu verlieren, mehr denn je der dramatischen Kunst näherte. So erklärt es sich

auch, daß man im Rückblick auf diese Epoche nicht nur die Namen der großen Regisseure hervorheben muß, sondern zum ersten Mal auch die der bedeutenden Drehbuchautoren. Dies gilt besonders für Frankreich. Man kann den Namen von Charles Spaak nicht von Duvivier oder Renoir trennen oder die Werke Carnés aus den dreißiger Jahren erwähnen, ohne gleichzeitig an Jacques Prévèrt zu denken. Aus diesem Zusammenhang heraus erklärt sich auch die Bedeutung Marcel Pagnols für den Film.

Aber stimmen diese Überlegungen nicht auch für die USA? Kann man den Autor Robert Riskin vom Regisseur Frank Capra trennen oder Dudley Nichols von John Ford? Und war nicht Ben Hecht bestimmend für eine ganze Gattung amerikanischer Filme?

Um schließlich noch auf den deutschen Film als Initiator dieser Entwicklung hinzuweisen: Was wären Filme wie KUHLE WAMPE und DREIGROSCHENOPER ohne die Dialoge und Texte von Bert Brecht?

Der zweite Weltkrieg eröffnet eine neue Epoche. Auf der einen Seite finden wir eine Renaissance des Dokumentarfilms und des dokumentarischen Spielfilms; auf der anderen Seite macht das besetzte Frankreich eine Abwendung vom Realismus durch, und seine Filme erfüllen sich mit rätselhafter Poesie. Aber man sollte sich nicht täuschen lassen; das ist nur eine Maske, und hinter der Legendenfassade von LES VISITEURS DU SOIR (1942) und LA BELLE ET LA BÊTE (1945) hat sich nichts geändert. Wir finden dieselbe Vorherrschaft des Dialogs, der nun nicht mehr direkt anspricht, sondern poetisch verkleidet, der aber immer noch dieselben Probleme behandelt, die schon die volkstümlichen Milieufilme der Vorkriegszeit aufgeworfen hatten. Die Personen tragen jetzt Spitzenhäubchen und Kniehosen, aber diese Kostümierung dient nur dazu, einen zutiefst humanistischen Dialog zu verbrämen.

Auch bei den Russen setzt sich der neue Stil durch. Seit TSCHAPAJEW im Jahre 1934 wird der Dialog ihrer Filme immer mehr zur Diskussion der Probleme der marxistischen Gesellschaft.

In England ist die Entwicklung ähnlich, und 1943 schließt sich Italien mit OSSESSIONE der Strömung an. Dieser Film Viscontis eröffnet die Ära des Neorealismus, die sowohl eine Zeit der großen Regisseure als auch der großen Drehbuchautoren ist.

Denken wir an die Arbeitsgemeinschaft Vittorio de Sica – Cesare Zavattini, aus der so bedeutende Werke wie SCIUSCIA, LADRI DI BICICLETTE, MIRACOLO A MILANO und UMBERTO D. hervorgegangen sind. Bald zeigt sich auch, daß Japan eine ganz ähnliche Entwicklung durchgemacht hat, zumindest seit NASHIMA von Mizogutchi im Jahre 1936.

Wo steht der Film heute?

Es ist klar, daß wir in eine neue Etappe eintreten. Viele Anzeichen deuten darauf hin.

Der amerikanische Film befindet sich inmitten einer Neuorientierung und beweist, daß er gewillt ist, die sozial-kritischen Untersuchungen der Vorkriegsjahre wieder aufzunehmen. Vereinzelte, aber bedeutende Filme setzten in Europa den Bildausdruck in den Vordergrund und geben dem Visuellen eine Bedeutung, wie es sie seit langer Zeit nicht mehr hatte. Diese Erscheinung fällt zusammen mit dem Verschwinden bedeutender Dialogautoren, die das Bild der Filmkunst in den dreißiger und vierziger Jahren bestimmt hatten. Sie finden heute keine Nachfolger mehr.

Es ist schwierig, jetzt schon zu entscheiden, welche Richtung die Filmkunst in der Zukunft einschlagen wird und ob die Filme, die wir oben erwähnten, Zeichen einer Neuorientierung sind oder Ausnahmen bleiben werden. Noch herrscht Zögern und Unsicherheit. Es erstaunt daher nicht, daß der Film so häufig auf die Werke Shakespeares zurückgreift. Sie werden in den verschiedensten Ländern immer wieder gedreht und leihen der Filmkunst den poetischen Reichtum und die tiefe Menschlichkeit ihrer Dialoge.

Aber da unsere Zeit noch nicht ihren eigenen Shakespeare hervorgebracht hat, sind wir gern gewillt, gültige Weisheiten aus dem Munde imaginärer Personen zu vernehmen, die vor Jahrhunderten geschaffen wurden und das Kostüm der elisabethanischen Epoche tragen.

Henri Langlois

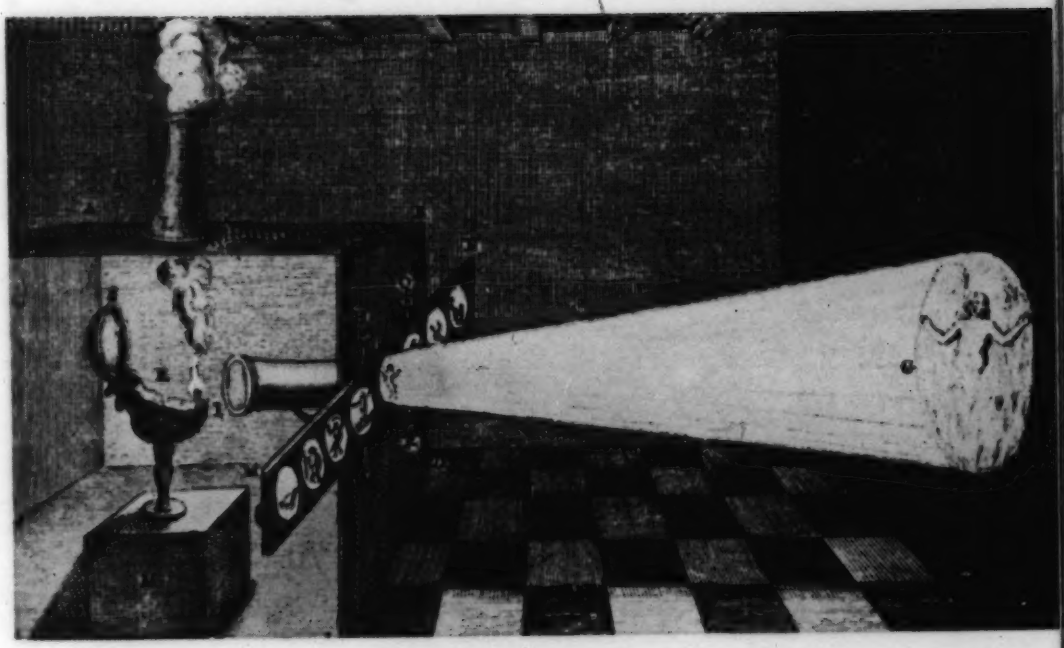
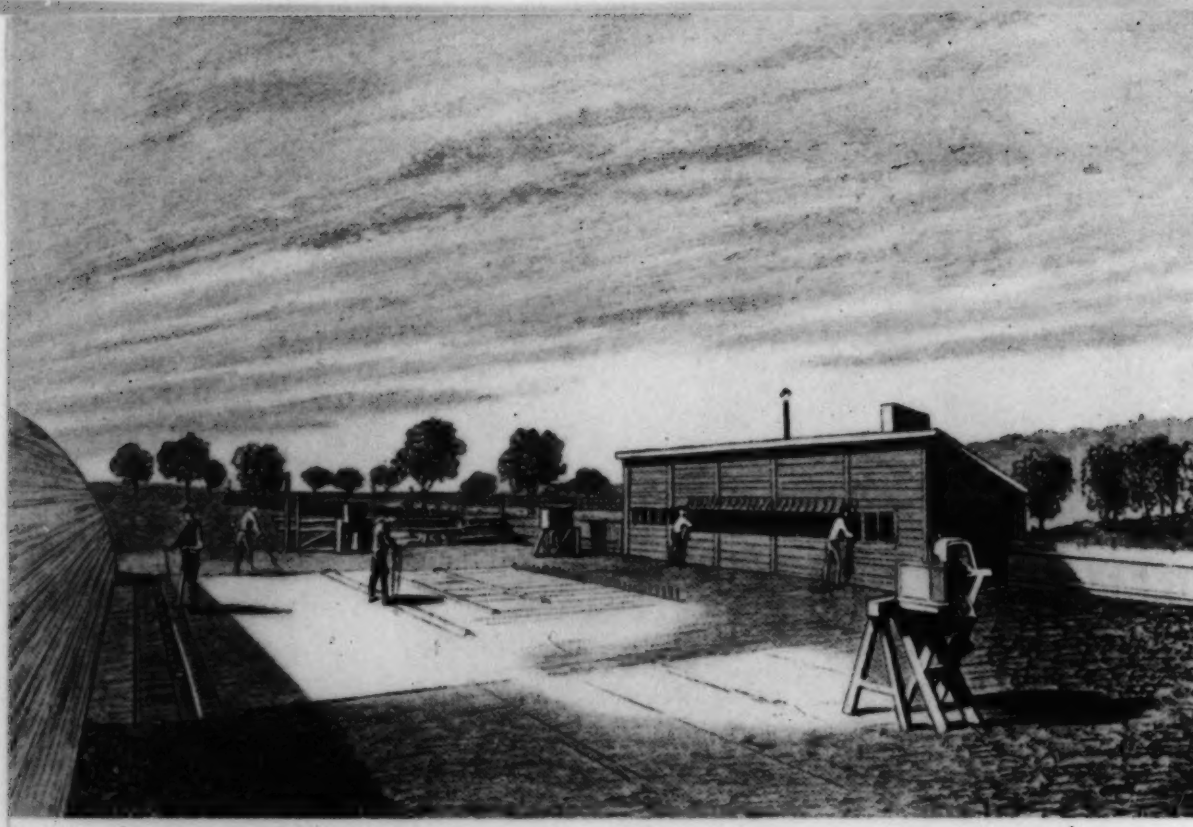
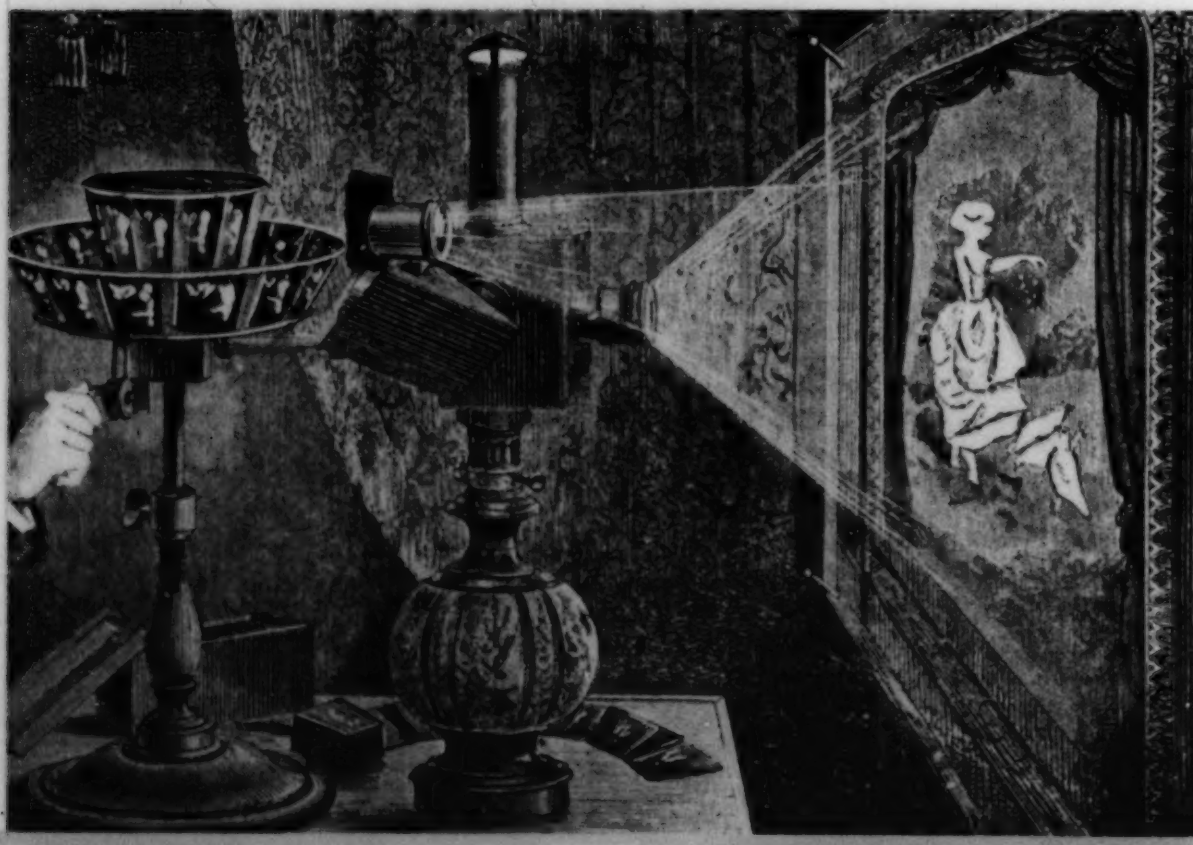


Abbildung einer LATERNA MAGICA aus Athanasius Kircher's Buch »Ars magna lucis et umbrae« 1646

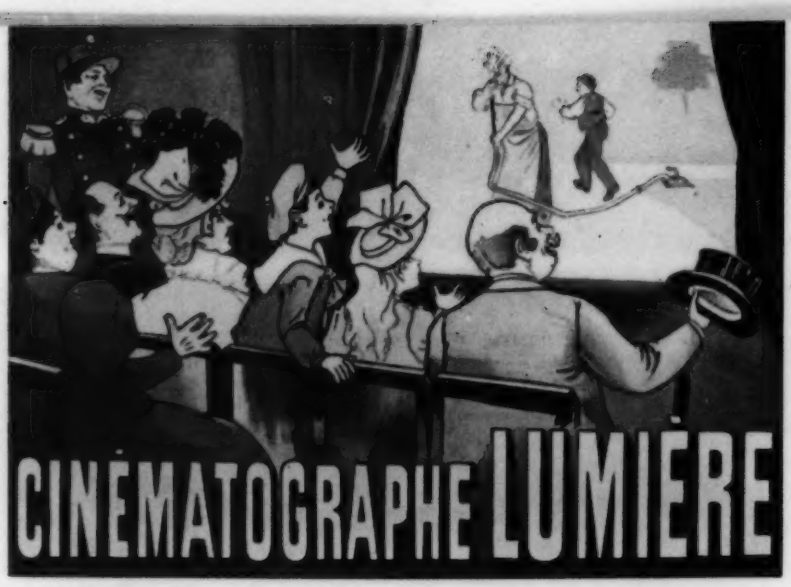


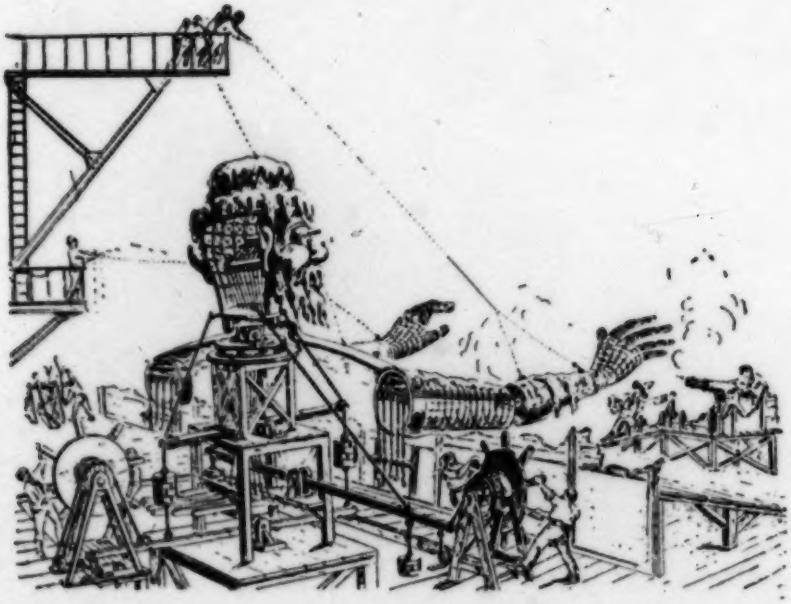
Kamerabatterie für photographische Reihenaufnahmen von Edward Muybridge, USA 1872

Das erste Praxinoskop von Emile Reynaud, Frankreich 1882

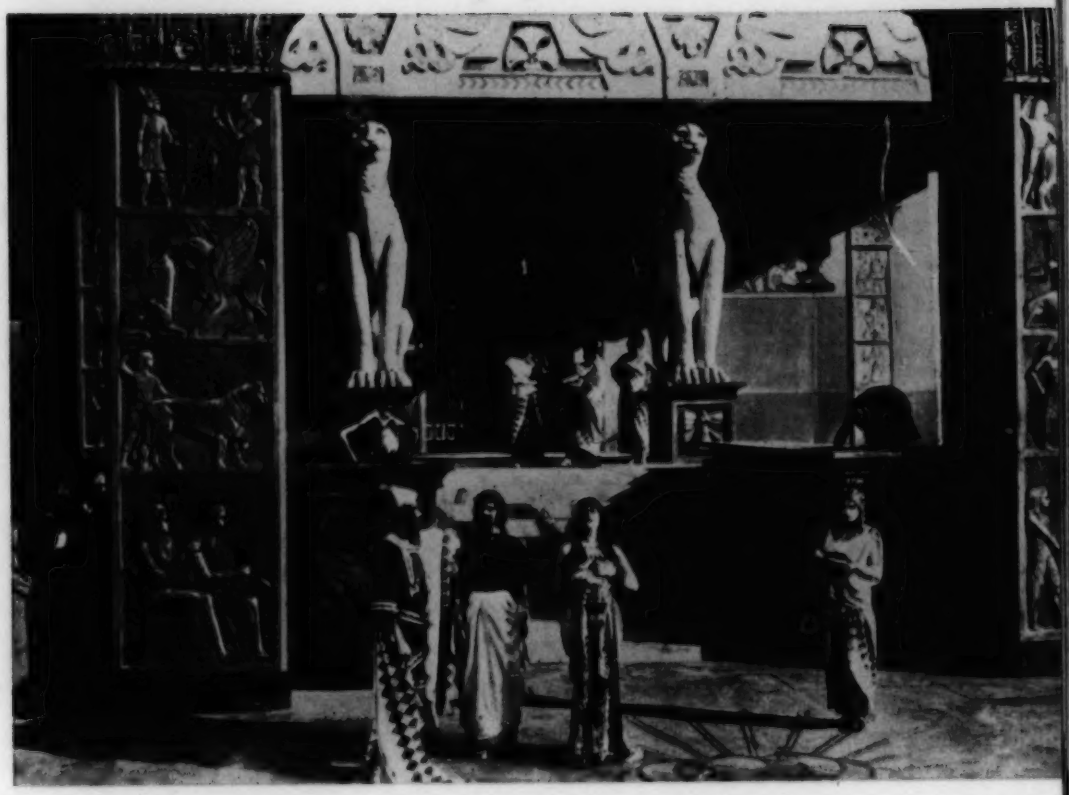


May Irwin und John Rice in einer Kußszene. Kinetoskopfilm
aus der Produktion Edisons, USA 1894



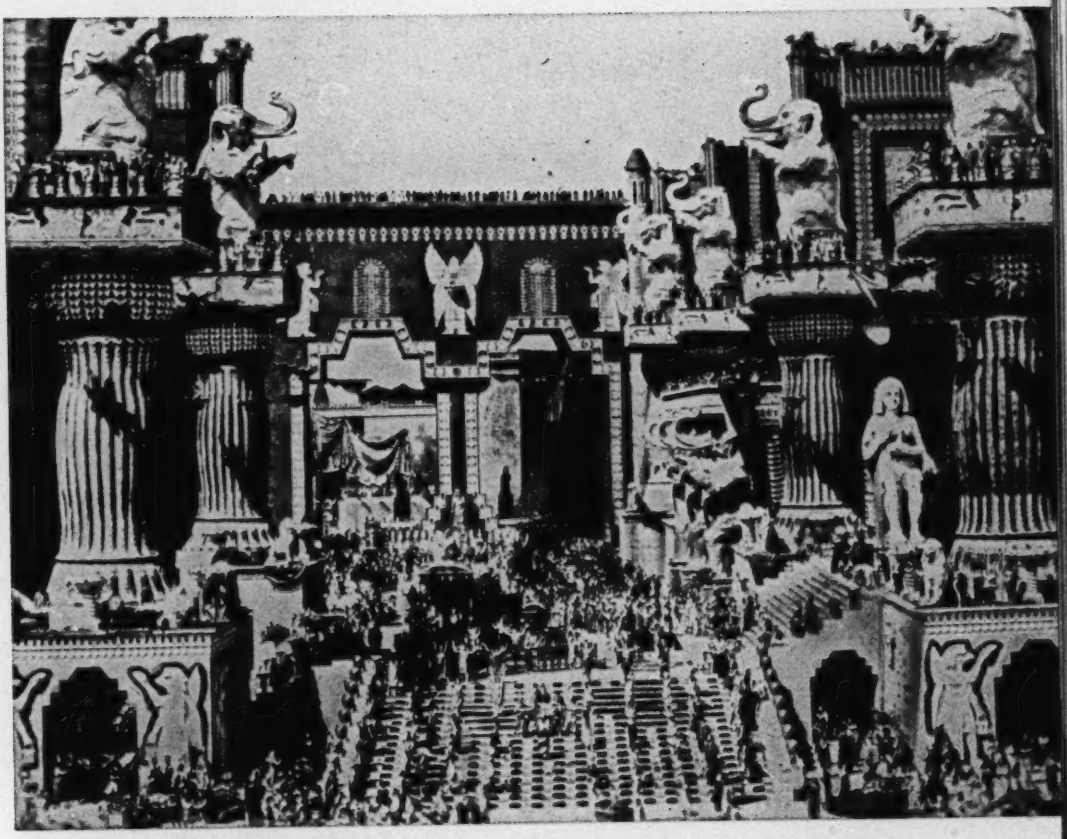


Oben: Erstes Filmplakat der Firma Lumière, Frankreich 1895
Unten: Werkskizze von Georges Méliès für den Film LA CONQUÊTE DU POLE, 1912



CABIRIA von Giovanni Pastrone, Italien 1913

BIRTH OF A NATION von David Wark Griffith, USA 1915



INTOLERANCE von David Wark Griffith, USA 1915/16

BARNEY OLDFIELD'S RACE FOR LIFE von Mack Sennett, USA ca. 1913

SPERDUTI NEL BUIO von Nino Martoglio, Italien 1914

HERRN ARNE'S SCHATZ von Mauritz Stiller, Schweden 1919

Emil Jannings und Pola Negri in DIE AUGEN DER MUMIE MA von Ernst Lubitsch, Deutschland 1915

Pola Negri in MADAME DUBARRY von Ernst Lubitsch, Deutschland 1919

DER RATTENFANGER VON HAMELN von Paul Wegener, Deutschland 1918

Erna Morena und Conrad Veidt in TAGEBUCH EINER VERLORENEN von Richard Oswald, Deutschland 1919

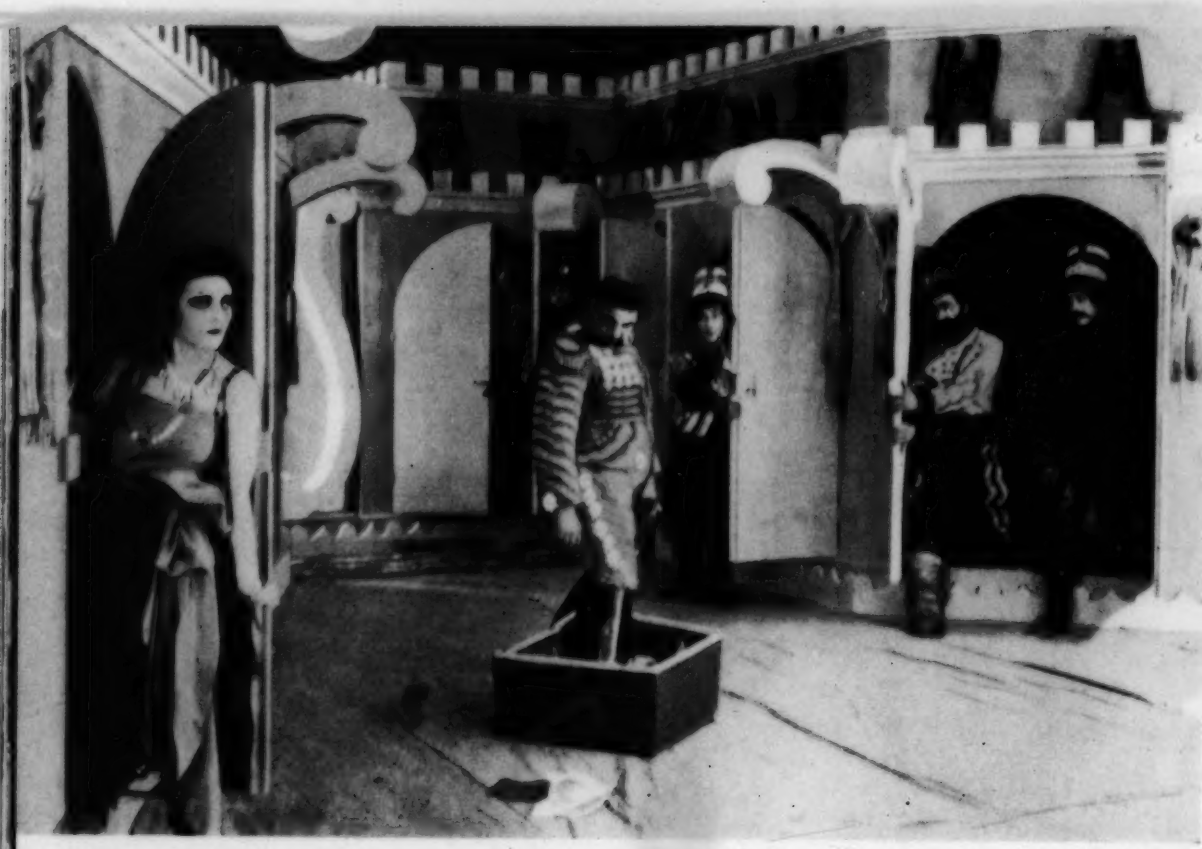
Conrad Veidt in DAS INDISCHE GRABMAL von Joe May, Deutschland 1920

DAS KABINETT DES DR. CALIGARI von Robert Wiene, Deutschland 1919

DER GOLEM – WIE ER IN DIE WELT KAM von Paul Wegener und Carl Boese, Deutschland 1920

NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS von Friedrich Wilhelm Murnau, Deutschland 1922

HEXEN von Benjamin Christensen, Schweden 1921



Pola Negri in DIE BERGKATZE von Ernst Lubitsch, Deutschland 1921

DR. MABUSE DER SPIELER von Fritz Lang, Deutschland 1922

Lil Dagover und Emil Jannings in TARTÜFF von Friedrich Wilhelm Murnau, Deutschland 1925

Emil Jannings und Yvette Guilbert in FAUST von Friedrich Wilhelm Murnau, Deutschland 1926

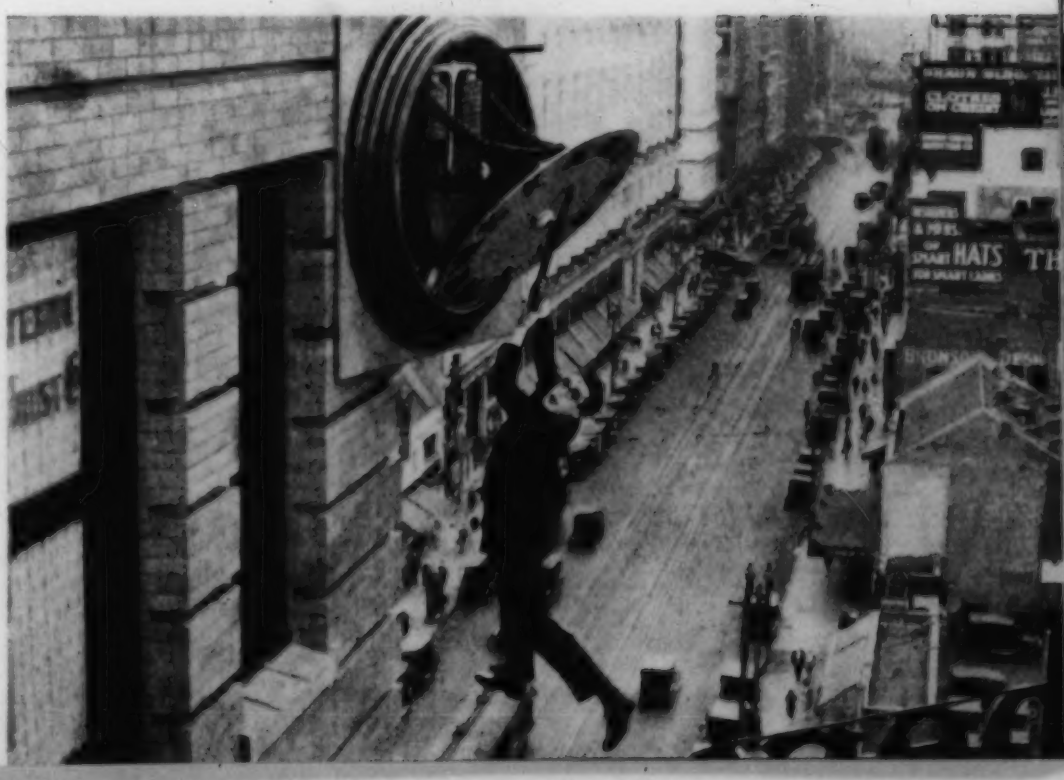
NIBELUNGEN, I. Teil: »Siegfrieds Tod« von Fritz Lang, Deutschland 1923/24

Brigitte Helm in METROPOLIS von Fritz Lang, Deutschland 1926

Emil Jannings in DER LETZTE MANN von Friedrich Wilhelm Murnau,
Deutschland 1924

GREED von Erich von Stroheim, USA 1923

Harald Lloyd in SAFETY LAST, USA 1923



PANZERKREUZER POTEMKIN von Sergej M. Eisenstein, Rußland 1925

PANZERKREUZER POTEMKIN von Sergej M. Eisenstein, Rußland 1925

MUTTER von Wsewolod Pudowkin, Rußland 1926

Falconetti in LA PASSION DE JEANNE D'ARC von Carl Dreyer, Frankreich 1927

THE CROWD von King Vidor, USA 1928

QUE VIVA MEXICO! von Sergej M. Eisenstein, Mexico 1931

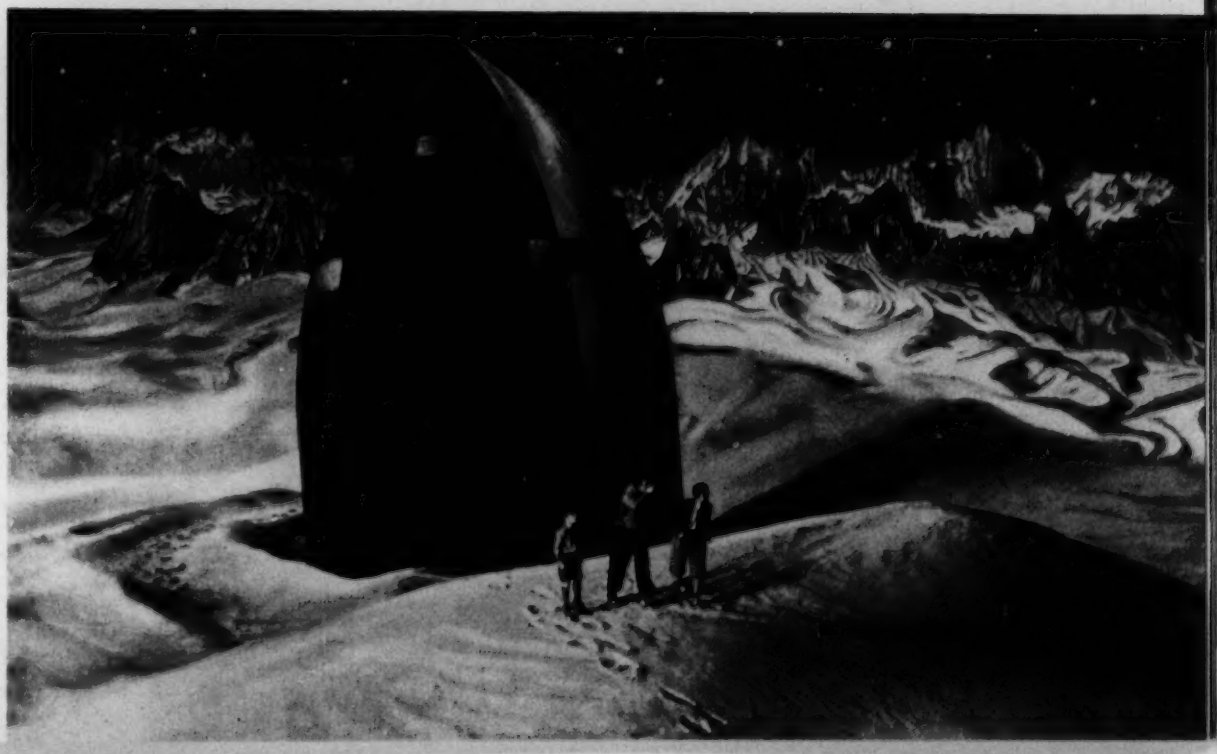
Louise Brooks in DIE BÜCHSE DER PANDORA von Georg Wilhelm Pabst, Deutschland 1929

QUEEN KELLY von Erich von Stroheim, USA 1928

TABU von Robert Flaherty und Friedrich Wilhelm Murnau, USA 1928/29

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT von Lewis Milestone, USA 1930

DIE FRAU IM MOND von Fritz Lang, Deutschland 1929



SOS EISBERG von Dr. Arnold Fanck, Deutschland 1933

LE SANG D'UN POÈTE von Jean Cocteau, Frankreich 1930

SOUS LES TOITS DE PARIS von René Clair, Frankreich 1930

WALKING DOWN BROADWAY von Erich von Stroheim, USA 1933
(nicht öffentlich aufgeführt)

CITY LIGHTS von Charles Chaplin, USA 1931

MADCHEN IN UNIFORM von Leontine Sagan und Carl Froehlich, Deutschland 1931

Marlene Dietrich in DER BLAUE ENGEL, Deutschland 1930

EXTASE von Gustav Machaty, Tschechoslowakei 1933

GEGENPLAN von Friedrich Ermler und Sergej Jutkewitsch, Rußland 1932

KAMERADSCHAFT von Gustav Wilhelm Pabst, Deutschland 1931

Victor McLaglen in THE INFORMER von John Ford, USA 1935

Fredric March in DR. JEKYLL AND MR. HYDE von Reuben Mamoulian, USA 1931

Greta Garbo in GRAND HOTEL von Edmond Goulding, USA 1932

Marlene Dietrich in BLONDE VENUS von Joseph von Sternberg, USA 1932

THE INFORMER von John Ford, USA 1935

Pola Negri in MAZURKA von Willi Forst, Deutschland 1935

SAN FRANCISCO von William S. van Dyke, USA 1936

Gréta Garbo in CAMILLE von George Cukor, USA 1936

QUAI DES BRUMES von Marcel Carné, Frankreich 1938

Erich von Stroheim in LA GRANDE ILLUSION von Jean Renoir, Frankreich 1937

CITIZEN KANE von Orson Welles, USA 1941

Henry Fonda in THE GRAPES OF WRATH von John Ford, USA 1940

LOUISIANA STORY von Robert Flaherty, USA 1948

Paul Dahlke und Marianne Hoppe in ROMANZE IN MOLL von Helmut Kautner, Deutschland 1943

Ingrid Bergman in NOTORIOUS von Alfred Hitchcock, USA 1946

Dekorationsentwurf von Alexandre Trauner für LES ENFANTS DU PARADIS, Frankreich 1943/45

Jean Louis Barrault und Maria Casàres in LES ENFANTS DU PARADIS
von Marcel Carné, Frankreich 1943/45

DIE MÖRDER SIND UNTER UNS von Wolfgang Staudte, Deutschland 1946

Willy Maertens und Ida Ehre in IN JENEN TAGEN von Helmut Käutner, Deutschland 1947

Maria Schell in DIE LETZTE BRÜCKE von Helmut Käutner,
Österreich/Jugoslawien 1954

REBECCA von Alfred Hitchcock, USA 1940

ODD MAN OUT von Carol Reed, England 1947

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE HAUS DER KUNST, MUNICH

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by an eight-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first two figures indicate the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright microfiche edition: Haus der Kunst, Munich and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

Linke Seite: RISO AMERO von Giuseppe de Santis, Italien 1949

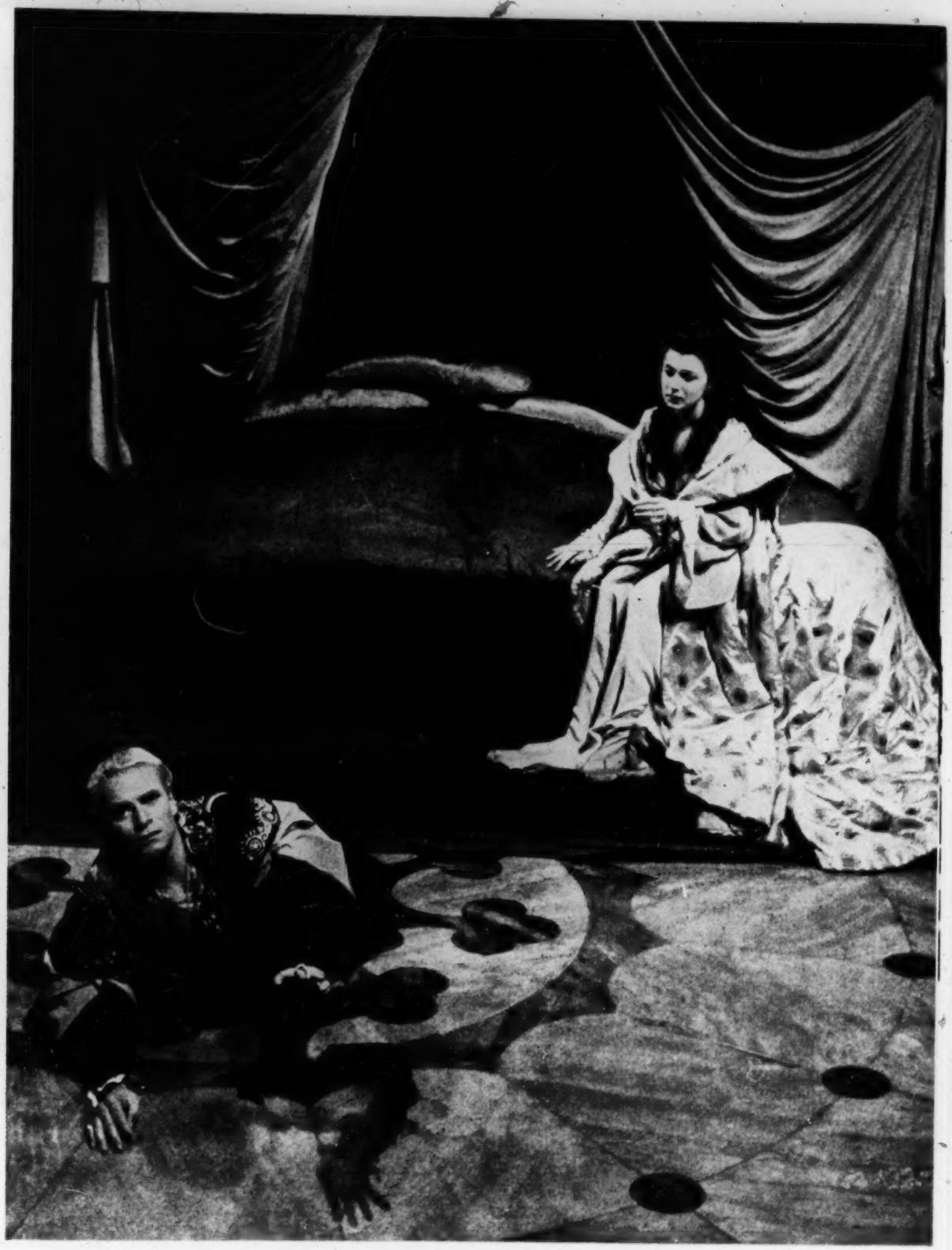
PAÍSA von Roberto Rossellini, Italien 1946

LADRI DI BICICLETTE von Vittorio de Sica, Italien 1948

MIRACOLO A MILANO von Vittorio de Sica, Italien 1951

Anita Björk in FRÄULEIN JULIE von Alf Sjöberg,
Schweden 1950

OTHELLO von Orson Welles,
Marokko 1949/52



HAMLET von Laurence Olivier, England 1948

RIO ESCONDIDO von Emilio Fernandez, Mexiko 1950

RASHOMON von Akira Kurosawa, Japan 1950

LIMELIGHT von Charles Chaplin, USA 1952

MODERN TIMES von Charles Chaplin, USA 1936

FILMATELIERS • TONSTUDIOS
MODERNSTE FILMTECHNISCHE ANLAGEN
SPIELFILM-PRODUKTION
INDUSTRIE- UND WERBEFILM-PRODUKTION

REAL FILM

DIE REAL FILM-ATELIERS bieten alle Voraussetzungen für die rationelle Herstellung von Spielfilmen, Kultur-, Dokumentar-, Werbe- und Fernsehfilmen im Schwarz-Weiß-, Farb- und CinemaScope-Verfahren, für das 35-mm- und 16-mm-Format.

DIE REAL FILM-SYNCHRON-STUDIOS sind mit den neuesten tontechnischen Anlagen ausgerüstet. Sie ermöglichen Dialog- und Musikaufnahmen und deren Mischung und Synchronisation.

DIE REAL FILM-TECHNIK verfügt über einen umfangreichen Kamera- und Lampenpark, vollautomatische Schneidetische, Kamerakräne, Kameraschaukel und Rückprojektionseinrichtung, sowie alle sonstigen filmtechnischen Einrichtungen modernster Bauart. Für Außenaufnahmen stehen fahrbare Lichtmaschinen, Tonapparaturen, Bühnengeräte und Aufnahmewagen zur Verfügung.

REAL FILM

DIE REAL FILM-BELEGSCHAFT besteht aus erfahrenen Fachleuten, die in der Lage sind, allen künstlerischen, filmtechnischen und kalkulatorischen Anforderungen gerecht zu werden.

REAL FILM GMBH · HAMBURG-WANDSBEK

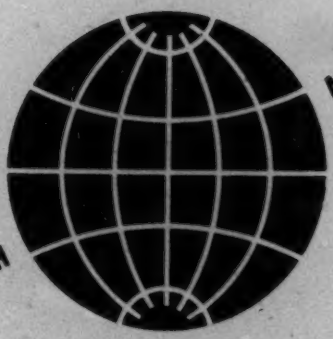
TONNDORFER HAUPTSTRASSE 90 · RUF 673441/672771

PERUTZ

PERUTZ

MÜNCHEN PERUTZ PHOTOWERKE GMBH MÜNCHEN PERUTZ PHOTOWERKE GMBH

PHOTO
KINO
REPRO
RÖNTGEN



EIN QUALITÄTSBEGRIFF
IN ALLER WELT

seit vier Jahrzehnten
mit den besten Schöpfungen
des deutschen Filmschaffens
eng verbunden

Sie spielen bedeutende Rollen für den Film

FILM Revue

Europas größte Film-Illustrierte

FILMWOCHE

Fachzeitschrift für das deutsche Filmwesen

DEUTSCHER GERMAN FILM ALLEMAND

Exportzeitschrift der deutschen Film-Industrie

FILM-REVUE-STARKALENDER

Handbuch der Filmwirtschaft

DAS GROSSE FILM-UND KINO-ADRESSBUCH

Der Wandkalender für alle Filmfreunde

5 Publikationen

aus dem Hause

Neue Verlags-Gesellschaft mbH · Karlsruhe

Jeder ernsthafte Freund der Filmkunst
sammelt das Programm zu jedem Film, die

Illustrierte Film-Bühne

An der Filmtheaterkasse und beim Verlag für 10 Pfg. erhältlich.
Bitte besuchen Sie unsere Abteilung Einzelverkauf!

Film-JOURNAL

die mit Fernsehteil reich-illustrierte Film-Zeitschrift
erscheint alle 14 Tage. An jedem Kiosk zu haben und bei jedem Postamt zu bestellen!

Vereinigte Verlagsgesellschaften Franke & Co. K.G.
München 2, Sendlinger-Tor-Platz 1, Tel. 555941/43, FS 05/23379

KURT THÜMER

Agfa

Kinefilm-Großhandel und Export

DÜSSELDORF-OBERKASSEL

Kaiser-Friedrich-Ring 38 · Ruf: 52346, 53946

BERLIN - HAMBURG - MÜNCHEN

EVANGELISCHER
Film-Beobachter

DAS FILMORGAN
DER EVANGELISCHEN KIRCHE
IN DEUTSCHLAND

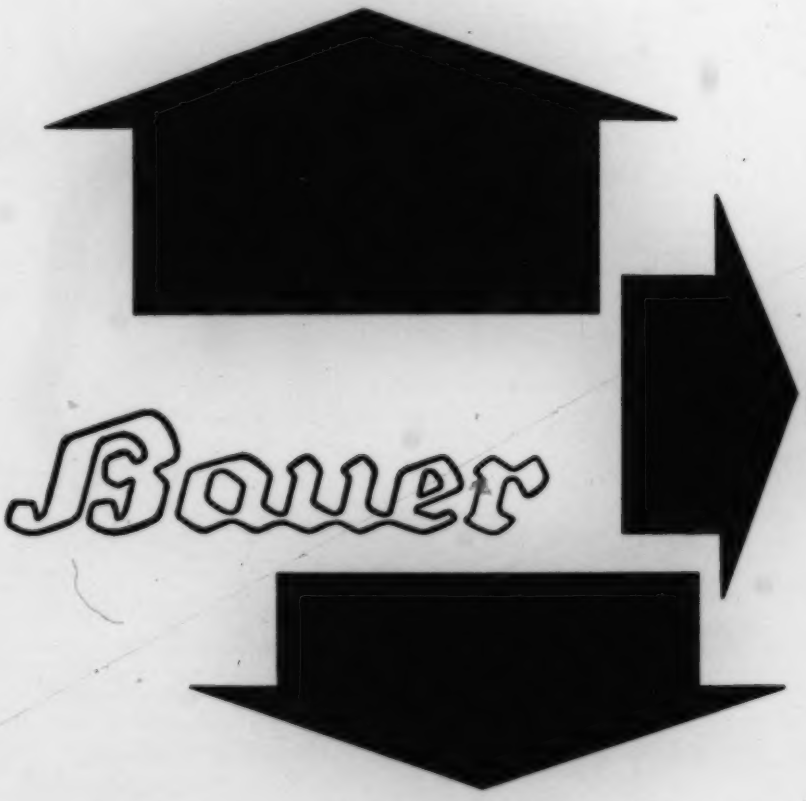
**7000 Filmkritiken
in 10 Jahren**

Wöchentliche Unterrichtung
über die laufenden Filme
Ein hervorragendes
Nachschlagewerk
in den Jahresbänden

Monatlich DM 1,50 · Jahresbände DM 15,20

**EVANG. PRESSEVERBAND
FÜR BAYERN
MÜNCHEN 15**

In dieser Ausstellung sehen Sie Filme von der Stummfilmzeit bis zur Cinemascope-Technik. An dieser Entwicklung hat KINOBAUER seit mehr als fünf Jahrzehnten in besonderem Maße teilgehabt. So wie die großen Normalfilm-Maschinen, auf denen auch in dieser Ausstellung die Filme vorgeführt werden, in aller Welt als Spitzenerzeugnisse gelten, so sind auch BAUER 8-mm-Schmalfilmkameras begehrte Geräte für die schnell wachsende Anzahl der Schmalfilmamateure.



Filmvorführungen im Ausstellungstheater auf BAUER B 8 B-Projektoren mit Conradty-Kohlen und Klangfilmtonanlage.

EUGEN BAUER GMBH., STUTTGART-UNTERTÜRKHEIM

Was lebt und was Dir Freude macht, das film! die BAUER Doppelacht!

ARRI

Die Atelierbetriebe im Herzen von München

- Halle I und II · 1100 qm
- Modernste technische Einrichtungen
- Garderoben mit jeglichem Komfort
- Geräumige Produktionsbüros
- Große Synchronisations-Ateliers
- Casino und Dachterrasse
- Kopieranstalt für Schwarzweiß- und Farbfilm
- Lichtspieltheater für Vorführungen

ARRI

ARNOLD & RICHTER KG · MÜNCHEN 13 · TÜRKENSTRASSE 89

Fernsprecher 36761 FILMTECHNISCHE BETRIEBE Telegramme Arrifilm

Deutschlands großes Informationsblatt
Süddeutsche Zeitung
MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN
Meistgelesene Tageszeitung Süddeutschlands
Münchner Illustrierte
Die Illustrierte, die zu lesen sich lohnt
AK

Intensivieren Sie Verkauf und Werbung mit dem neuartigen amerikanischen 16-mm-Tonfilmprojektor

TSI

Tageslichtvorführung mit Endlosmagazin, konkurrenzlos auf dem europäischen Markt. Täglich Vorführungen in der Internationalen Filmkunst-Ausstellung, im Haus der Kunst.

Nähere Auskunft erteilt:

DÖMAG

TSI Generalvertretung, München 2, Rosenstraße 3
Tel. 27271 FS. 0523290

BOTANISCHER GARTEN

München-Nymphenburg

zählt zu den schönsten und bedeutendsten der Welt. Seine riesigen Gewächshäuser zeigen die Flora aller Zonen, die herrlichen Freilandanlagen, Schmuckhof, Rhododendron, Heide und Alpinum

Geöffnet im Sommer täglich von 9—19 Uhr
Geöffnet im Winter täglich von 9—17 Uhr
Gewächshäuser von 12—13 Uhr geschlossen

Eintritt: Freiland 30 Pf, mit Gewächshäusern 60 Pf, Kinder die Hälfte. Zu erreichen mit den Linien 3 und 30, an Sonntagen auch Linie 21

ATLANTIK-FILM
KOPIERWERK - TRICKSTUDIO
HAMBURG-OHLSTEDT

FARBE
Schwarzweiß
35 u. 16

ATEGE

GEGRÜNDET 1872

Allgemeine Transportgesellschaft
Vormals Gondrand & Mangili, m. b. H.
Filiale München, Adamstraße 4

Bahnlager I: Anschlußgleis München-Hbf., Gleis 21 • Bahnlager II: Anschlußgleis München-Hbf., Gleis Maillingerstraße, Zolleigenlager • Briefadresse: ATEGE, München 2, Adamstraße 4 • Telegramm-Adresse: ATEGE, München • Telefon: 557121-25, außerdem 68688 und 551995 • Fernschreiber: 05/23971

Ausstellung- und Messespedition
Kunst- und Möbeltransporte
Verpackungen · Lagerung · Versicherung

Sammelverkehr nach allen Richtungen des In- und Auslandes und Überseeverfrachtungen per Littvans • Inland-, Ausland-, Übersee-, Export-, Importverkehre • Kraftverkehr Haus bis Haus • Luftfrachtdienst, Jata-Agentur, Agentur British Railway

ALPINA Versicherungs-Aktiengesellschaft **ZÜRICH**

Versicherungen aller Art, insbesondere Transport-, Ausstellungs-, Feuerversicherungen und Nebenbranchen

Vertretungen an allen größeren Plätzen des In- und Auslandes zu erfragen bei der Direktion

Hanseatische Assekuranz-Vermittlungs AG — Hamburg
Zweigniederlassung München

MÜNCHEN 2, THEATINERSTR. 32, TELEFON 24960 und 24747
Telegramm-Adresse: AVAG — Fernschreiber 0523058

Vermittlung von Versicherungen aller Art, insbesondere Transport- und Ausstellungsversicherungen von Kunstgegenständen
Weitere Geschäftsstellen in Berlin, Köln, Frankfurt a.M., Mannheim, Stuttgart, sowie Korrespondenzstellen in London, Rotterdam, Amsterdam, Paris, New York und Buenos Aires

Inserentenverzeichnis

ALPINA Versicherungs-AG., Zürich
Arnold & Richter, München
ATEGE Allgem. Transportges. mbH., München
Atlantik-Film, Hamburg
Bauer Eugen GmbH., Stuttgart
Botanischer Garten, München
DOMAG Generalvertretung, München
Evangelischer Presseverband, München
Form im Raum, München
Hanseatische Assekuranz Vermittlungs AG. Hamburg, Zweigniederlassung München
Minox GmbH., Gießen — Lesezeichen
Neue Verlags Gesellschaft, Karlsruhe
Perutz Photowerke GmbH., München
Real-Film GmbH., Hamburg
Süddeutscher Verlag, München
Thümer Kurt, Düsseldorf
UFA Filmverleih GmbH., München
Vereinigte Verlagsgesellschaften Franke & Co., München

neue dänische polstermöbel

String-wände

alleinverkauf:

haus der internationalen möbelkunst

form im raum
München · Maximilianstraße 7

sitz-liegesessel „rasmussen"

Zeittafel der Filmgeschichte

1895 Erste öffentliche Filmvorführung der Brüder Lumière in Paris

1896 Erste Filme von Georges Méliès, Frankreich

1900 James Williamson: ATTACK ON A CHINA MISSION, England

1901 Ferdinand Zecca: DIE GESCHICHTE EINES VERBRECHENS, Frankreich

1902 Georges Méliès: LE VOYAGE DANS LA LUNE, Frankreich

1903 Edwin S. Porter: THE GREAT TRAIN ROBBERY, USA

1908 Emile Cohl: FANTASMAGORIE (Zeichentrickfilm), Frankreich
André Calmettes: L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE, Frankreich

1912 Louis Feuillade: Beginn der FANTOMAS-Serie, Frankreich

1913 Stellan Rye/Paul Wegener: DER STUDENT VON PRAG, Deutschland

1914 Giovanni Pastrone: CABIRIA, Italien
Henrik Galeen/Paul Wegener: DER GOLEM, Deutschland

1915 D. W. Griffith: BIRTH OF A NATION, USA

1916 Paul Wegener: DER RATTENFÄNGER VON HAMELN, Deutschland
D. W. Griffith: INTOLERANCE, USA

1917 Charles Chaplin: EASY STREET, USA
Victor Sjöström: DIE GEÄCHTETEN, Schweden

1918 Charles Chaplin: SHOULDER ARMS, USA

1919 Robert Wiene: DAS KABINETT DES DR. CALIGARI, Deutschland
Ernst Lubitsch: MADAME DUBARRY, Deutschland
D. W. Griffith: BROKEN BLOSSOMS, USA
Mauritz Stiller: HERRN ARNES SCHATZ, Schweden

1920 Joe May: DAS INDISCHE GRABMAL, Deutschland
Victor Sjöström: DER FUHRMANN DES TODES, Schweden

1921 Charles Chaplin: THE KID, USA
Fritz Lang: DER MÜDE TOD, Deutschland
Max Linder: SEPT ANS DE MALHEUR, France
Friedrich Wilhelm Murnau: NOSFERATU, Deutschland

1922 Robert Flaherty: NANOOK OF THE NORTH, USA

1923 Fritz Lang: DIE NIBELUNGEN, Deutschland
Karl Grune: DIE STRASSE, Deutschland
Erich von Stroheim: GREED, USA
Benjamin Christensen: HEXEN, Schweden
Abel Gance: LA ROUE, Frankreich
Mauritz Stiller: GÖSTA BERLING, Schweden

1924 Lupu Pick: SYLVESTER, Deutschland
Friedrich Wilhelm Murnau: DER LETZTE MANN, Deutschland
Paul Leni: DAS WACHSFIGUREN-KABINETT, Deutschland
Arnold Fank: DER BERG DES SCHICKSALS, Deutschland

1925 G. W. Pabst: DIE FREUDLOSE GASSE, Deutschland
E. A. Dupont: VARIETÉ, Deutschland
Charles Chaplin: GOLD RUSH, USA
Sergej M. Eisenstein: PANZERKREUZER POTEMKIN, Rußland

1926 Friedrich Wilhelm Murnau: FAUST, Deutschland
Fritz Lang: METROPOLIS, Deutschland
Wsewolod Pudowkin: DIE MUTTER, Rußland

1927 Walter Ruttmann: BERLIN — SYMPHONIE EINER GROSS-STADT, Deutschland
G. W. Pabst: DIE LIEBE DER JEANNE NEY, Deutschland
Josef von Sternberg: UNDERWORLD, USA
Erich von Stroheim: THE WEDDING-MARCH, USA

1927 René Clair: DER ITALIENISCHE STROHHUT, Frankreich
Wsewolod Pudowkin: DAS ENDE VON ST. PETERSBURG, Rußland

1928 King Vidor: THE CROWD, USA
Carl Dreyer: LA PASSION DE JEANNE D'ARC, Frankreich
Sergej M. Eisenstein: OKTOBER, Rußland

1929 Robert Siodmak: MENSCHEN AM SONNTAG, Deutschland
King Vidor: HALLELUJAH (Tonfilm), USA
Jean Cocteau: LE SANG D'UN POÈTE (Tonfilm), Frankreich

1930 (Der Tonfilm hat sich endgültig durchgesetzt)
René Clair: SOUS LES TOITS DE PARIS, Frankreich
Lewis Milestone: ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT, USA
Josef von Sternberg: DER BLAUE ENGEL, Deutschland
G. W. Pabst: WESTFRONT 1918, Deutschland
Alexander Dowshenko: ERDE, Rußland

1931 Jean Renoir: LA CHIENNE, Frankreich
G. W. Pabst: DIE DREIGROSCHENOPER, Deutschland
Fritz Lang: M, Deutschland
Nicolai Ekk: DER WEG INS LEBEN, Rußland
Charles Chaplin: CITY-LIGHTS, USA

1932 Leni Riefenstahl: DAS BLAUE LICHT, Deutschland
Howard Hawks: SCARFACE, USA
Leontine Sagan: MÄDCHEN IN UNIFORM, Deutschland

1933 Fritz Lang: DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE, Deutschland
Alexander Korda: THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII, England
Max Ophüls: LIEBELEI, Österreich

1934 Jean Vigo: L'ATALANTE, Frankreich
Frank Capra: IT HAPPENED ONE NIGHT, USA
Luis Trenker: DER VERLORENE SOHN, Deutschland
Willi Forst: MASKERADE, Österreich

1935 Jean Renoir: TONI, Frankreich
Jacques Feyder: LA KERMESSE HÉROIQUE, Frankreich
John Ford: THE INFORMER, USA
Alfred Hitchcock: 39 STEPS, England

1936 Sacha Guitry: LE ROMAN D'UN TRICHEUR, Frankreich
Charles Chaplin: MODERN TIMES, USA
Fritz Lang: FURY, USA
Carl Froehlich: TRAUMULUS, Deutschland

1937 Jean Renoir: LA GRANDE ILLUSION, Frankreich

1938 Marcel Carné: QUAI DES BRUMES, Frankreich
Walt Disney: SNOW-WHITE AND THE SEVEN DWARFS, USA
Leni Riefenstahl: OLYMPIA, Deutschland
Sergej M. Eisenstein: ALEXANDER NEWSKI, Rußland
Mark Donskoi: GORKIS KINDHEIT, Rußland
Anthony Asquith: PYGMALION, England

1939 Jean Renoir: LA RÈGLE DU JEU, Frankreich
Marcel Carné: LE JOUR SE LÈVE, Frankreich
André Malraux: L'ÉSPOIR, Frankreich
John Ford: STAGECOACH, USA
Ernst Lubitsch: NINOTCHKA, USA

1940 John Ford: THE GRAPES OF WRATH, USA
Gustav Ucicky: DER POSTMEISTER, Deutschland

1941 Orson Welles: CITIZEN KANE, USA

1942 Marcel Carné: LES VISITEURS DU SOIR, Frankreich
Alessandro Blasetti: VIER SCHRITTE IN DEN WOLKEN, Italien
Luchino Visconti: OSSESSIONE, Italien

1943 Robert Bresson: LES ANGES DU PÉCHÉ, Frankreich
H. G. Clouzot: LE CORBEAU, Frankreich
Josef von Baky: MÜNCHHAUSEN, Deutschland
Helmut Käutner: ROMANZE IN MOLL, Deutschland
Anthony Asquith: WE DIVE AT DAWN, England

1944 Jean Grémillon: LE CIEL EST À VOUS, Frankreich
Robert Bresson: LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE, Frankreich
Helmut Käutner: DIE GROSSE FREIHEIT NR. 7, Deutschland
Carol Reed: THE WAY AHEAD, England
Sergej M. Eisenstein: IWAN DER SCHRECKLICHE, Rußland

1945 Marcel Carné: LES ENFANTS DU PARADIS, Frankreich
Helmut Käutner: UNTER DEN BRÜCKEN, Deutschland
Laurence Olivier: HENRY V, England
David Lean: BRIEF ENCOUNTER, England
Friedrich Ermler: DER WENDEPUNKT, Rußland
Roberto Rossellini: ROM — OFFENE STADT, Italien
Emilio Fernandez: DIE PERLE, Mexiko

1946 Vittorio de Sica: SCIUSCIA, Italien
Roberto Rosselini: PAISA, Italien
Wolfgang Staudte: DIE MÖRDER SIND UNTER UNS, Deutschland

1947 Helmut Käutner: IN JENEN TAGEN, Deutschland